



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Studio e Conservazione dei Beni Archeologici e Architettonici

INDIRIZZO: Scienze Archeologiche

CICLO: XXVI

**MITI OVIDIANI NEL REPERTORIO FUNERARIO ROMANO: LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI  
VOLUME I**

**Direttore della Scuola:** Ch.mo Prof. Giuseppe Salemi

**Coordinatore d'indirizzo:** Ch.mo Prof. Guido Rosada

**Supervisore:** Ch.ma Prof.ssa Elena Francesca Ghedini

**Dottorando:** Giulia Salvo



# INDICE

## VOLUME I

INDICE	3
PREMESSA	9
ABSTRACT	15
PARTE I. MORIRE CON I MITI. OVIDIO E I SARCOFAGI	17
CAPITOLO I. SARCOFAGI E <i>METAMORFOSI</i> : I TERMINI DI UN CONFRONTO	19
1.1 IL “GRAN POEMA DELLE PASSIONI E DELLE MEARAVIGLIE”	19
1.1.1 LE <i>METAMORFOSI</i>	19
1.1.2 OVIDIO E IL REPERTORIO PITTORICO DELLA PRIMA ETÀ IMPERIALE	24
1.2 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	32
1.2.1 SARCOFAGI E CENTRI DI PRODUZIONE	32
1.2.2. MORIRE CON I MITI	39
CAPITOLO II. LE <i>METAMORFOSI</i> OVIDIANE NELLA MEDIA E TARDATA ETÀ IMPERIALE: TRA LETTERATURA E IMMAGINI	43
2.1 OVIDIO LETTO DAGLI ALTRI: CONSIDERAZIONI SULLA FORTUNA DELLE <i>METAMORFOSI</i> DAL I AL VI SECOLO D.C.	43
2.2 LA FORTUNA DELLE TEMATICHE NEL REPERTORIO FUNERARIO IN RAPPORTO A OVIDIO	51

2.2.1 LA COSTRUZIONE DEL DISCORSO FUNEBRE: SOGGETTI E TEMI MITOLOGICI	51
2.2.2 REPERTORIO FUNERARIO E REPERTORIO OVIDIANO: I SOGGETTI	54
2.2.3 TEMI SCRITTI E TEMI RAPPRESENTATI: TANGENZE E DIVERGENZE	56
2.2.4 SOGGETTI E TEMI A CARATTERE LETTERARIO	62
CAPITOLO III. LEGGERE LE IMMAGINI	69
3.1 NARRARE FIGURANDO	69
3.2 PER UN CONFRONTO TRA DESCRIZIONI OVIDIANE E REPERTORIO FUNERARIO: DIVAGAZIONI SUL METODO	71
3.2.1 LE FATTISPECIE DI RAPPORTI	72
CAPITOLO IV. LE OCCORRENZE “IN NEGATIVO”: LE IDENTITÀ A LIVELLO DI TEMA E L’ASSENZA DI PRECISI RAPPORTI TRA TESTO E IMMAGINI	75
4.1 LE ESIGENZE DI CONTESTO	77
4.2 ECHI DI VERSIONI “NON OVIDIANE”	79
4.2.1 IL RUOLO DELLA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	79
4.2.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	86
4.3 L’ASSENZA DI DETTAGLI SIGNIFICATIVI	93
4.3.1 L’ASSENZA DI DETTAGLI NEL POEMA DEL CAMBIAMENTO	93
4.3.2 L’ASSENZA DI DETTAGLI NEL REPERTORIO FUNERARIO	101
4.4 MATRICI COMUNI: IL PATRIMONIO ICONOGRAFICO	102
4.5 UN CASO PARTICOLARE: LA LETTERA DI FEDRA	107
4.6 I SARCOFAGI E LE <i>METAMORFOSI</i> : RIFLESSIONI A MARGINE	108
CAPITOLO V. LE OCCORRENZE “IN POSITIVO”: FORME DI “FORTUNA OVIDIANA” NEI SARCOFAGI	111
5.1 LE SITUAZIONI “OVIDIANE”	111
5.1.1 LE SITUAZIONI “OVIDIANE” INDIRETTE	112
5.1.2 LE SITUAZIONI “OVIDIANE” DIRETTE	114

5.2 GLI INDICATORI “OVIDIANI”	117
5.2.1 GLI INDICATORI “OVIDIANI” INDIRETTI	118
5.2.2 GLI INDICATORI “OVIDIANI” DIRETTI	121
5.3 LE ICONOGRAFIE “OVIDIANE”	121
5.3.1 LE ICONOGRAFIE “OVIDIANE” INDIRETTE	122
5.3.2 LE ICONOGRAFIE “OVIDIANE” DIRETTE	124
5.4 MITI OVIDIANI NEI SARCOFAGI: PER UNA RILETTURA STORICO-ARTISTICA	126
5.4.1 I RAPPORTI “INDIRETTI”	126
5.4.2 I RAPPORTI “DIRETTI”	129
CAPITOLO VI. OVIDIO, LE <i>METAMORFOSI</i> E I SARCOFAGI	131
6.1 LE PRODUZIONI DI SARCOFAGI	131
6.1.1 I SARCOFAGI URBANI	132
6.1.2 I SARCOFAGI ATTICI	135
6.1.3 I SARCOFAGI MICROASIATICI	137
6.1.4 I SARCOFAGI PROVINCIALI	138
CAPITOLO VII. ARTIGIANI E COMMITTENTI: LA FORMAZIONE DEL REPERTORIO	141
7.1 LE DIRETTIVE DEGLI ACQUIRENTI E L’INNOVAZIONE DEGLI SCALPELLINI	141
7.2 IL GUSTO D’EPOCA E LA CREAZIONE DELLE MODE	145
7.3 I MODELLI IN USO TRA GLI SCALPELLINI E LA FORMAZIONE DELLE ICONOGRAFIE LEGATE ALLA MORTE	147
7.3.1 LA CIRCOLAZIONE DELLE ICONOGRAFIE	147
7.3.2 L’USO DEI MODELLI E LA CREAZIONE DELLE ICONOGRAFIE FUNERARIE	153
TABELLE	161
PARTE II. MITI OVIDIANI TRA ARTE E LETTERATURA	181

CAPITOLO I. <i>SORS TUA MORTALIS; NON EST MORTALE QUOD OPTAS</i> . IL VIAGGIO DI FETONTE TRA LE SFERE CELESTI	183
1.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA	183
1.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	186
1.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	189
1.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	192
CAPITOLO II. DIANA E ATTEONE	199
2.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA	199
2.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	201
2.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	202
2.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	207
CAPITOLO III. SEMELE, GIOVE E L'INFANTE NATO DUE VOLTE	211
3.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA	211
3.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	212
3.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	215
3.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	219
CAPITOLO IV. IL RATTO DI PROSERPINA	225
4.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA	225
4.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	228
4.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	230
4.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	234
CAPITOLO V. E IL CORPO LE DIVENNE DI PIETRA: NIOBE, IL PECCATO E LA PUNIZIONE	241
5.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA	241
5.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	243
5.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	245
5.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	253

CAPITOLO VI. ... <i>PROVOCAT ET PHOEBUM</i> ... LA STORIA DI MARSIA IL BORIOSO	257
6.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA	257
6.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	259
6.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	262
6.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	269
CAPITOLO VII. Tereo, Procne, Filomela: LA VIOLENZA, LA VENDETTA E L'IGNOMINIOSO BANCHETTO	275
7.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA	275
7.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	278
7.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	281
7.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	285
CAPITOLO VIII. L'AUDACE VOLO DI DEDALO E ICARO	289
8.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA	289
8.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	291
8.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	293
8.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	299
CAPITOLO IX. MELEAGRO, ATALANTA E LA CACCIA AL CINGHIALE CALIDONIO	305
9.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA	305
9.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	307
9.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	309
9.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	316
CAPITOLO X. ... <i>ABSTINET ET CAELO: CAELO PRAEFERTUR ADONIS</i> ... LA STRANA STORIA D'AMORE TRA UNA DEA E UN MORTALE: VENERE E ADONE	323
10.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA	323
10.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	325
10.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	327

10.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	335
CAPITOLO XI. LA BELLA E LA BESTIA OVVERO LA STORIA DI POLIFEMO E GALATEA	341
11.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA	341
11.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA	343
11.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA	344
11.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI	347
BIBLIOGRAFIA	351

## VOLUME II

APPENDICE 1	5
APPENDICE 2	47
TAVOLE	97

## PREMESSA

*Che uno debba morire prima di iniziare a vivere? Ma per l'archeologia questo è ovvio e  
necessario*

W. Jensen, S. Freud, *Gradiva*

Parole che rievocano immagini, immagini che ricordano parole: ricca e articolata è la trama di rapporti che unisce due mondi, letteratura e raffigurazioni, quanto mai distanti, ma che tuttavia spesso si guardano l'un l'altro influenzandosi reciprocamente. Non è dunque un caso se nell'ambito degli studi di iconografia un ruolo di sempre crescente importanza abbiano giocato proprio i testi scritti, utilizzati sia quale prezioso strumento esegetico sia, seppur in misura minore, quale possibile fonte per la ricostruzione della cultura figurativa del mondo antico. La letteratura ecfrastica è esemplificativa dell'interazione tra i due orizzonti narrativi: cimentandosi nella descrizione di diversi manufatti di pregio, una descrizione che spesso sconfina in una competizione che oppone all'opera d'arte l'arte della parola, autori quali Luciano, i Filostrati, Callistrato o anche lo stesso Virgilio hanno restituito il riflesso di un patrimonio iconografico se non realmente esistente, sicuramente possibile<sup>1</sup>. In questa prospettiva, particolarmente interessante è la recente rilettura delle *Immagini* dei due retori di Lemno<sup>2</sup>, rivisitate non tanto con lo scopo di comprendere la struttura compositiva dei quadri menzionati o, ancor meno, la disposizione degli stessi in una fantomatica galleria, quanto piuttosto di utilizzarne le descrizioni come possibile mezzo attraverso cui tentare di ricostruire la cultura figurativa antica. Infatti, molte delle soluzioni iconografiche citate da Filostrato Maggiore e dal Minore trovano riscontro nella tradizione ellenistico-romana, lasciando così intendere che, attraverso diversi canali, tale tradizione continuasse a circolare e ad essere nota ancora nella media età imperiale.

La possibilità di indagare il repertorio figurativo attraverso l'ausilio della letteratura, ha indotto

<sup>1</sup> Sulla letteratura ecfrastica ci si limita qui a ricordare FAEDO 1994 (con bibl. precedente); ABBONDANZA 2008, pp. 5-10.

<sup>2</sup> Da parte di un gruppo di ricerca coordinato da F. Ghedini; per una trattazione sul metodo e i risultati raggiunti si rimanda a: GHEDINI 2000 e 2004a (Filostrato Maggiore); EADEM 2004b; GHEDINI, COLPO, NOVELLO 2004 (Filostrato Minore).

a spostare l'attenzione anche su quei testi che, pur non essendo a carattere dichiaratamente ecfrastico, sono comunque caratterizzati da vivide descrizioni. Ebbene, le *Metamorfosi* di Ovidio hanno costituito sin da subito un terreno privilegiato di indagine, giacché uno degli aspetti più affascinanti di questa enorme “enciclopedia di miti”, è la capacità di rendere visibile nella mente del lettore, antico come moderno, quanto raccontato tramite le parole. Pur non ponendosi come obiettivo la registrazione per i posteri di pregiate opere d'arte, il poeta è però fortemente compenetrato da un patrimonio di immagini che, durante l'epoca augustea, occupa tutti gli spazi del vivere quotidiano. Così ad esempio, nel descrivere il piccolo dio dell'amore che, al fine di far innamorare il re degli inferi di Proserpina, fatica nell'incordare la propria arma, la fantasia ovidiana non poteva non ricorrere, in una sorta di *ekphrasis*, al celeberrimo Eros con l'arco di Lisippo<sup>3</sup>. Tale caratteristica permette di rapportarsi alle *Metamorfosi* quasi fossero un testo “ecfrastico” e porlo a confronto con quanto conservato del repertorio iconografico, per comprendere da un lato i rapporti che intercorrono tra mito narrato e mito rappresentato e dall'altro individuare le motivazioni che stanno alla base della selezione delle immagini rispetto alle fonti scritte.

La stretta relazione che unisce il mondo mitologico cantato dal Sulmonese al patrimonio iconografico non è cosa ignota nella letteratura archeologica: più volte è infatti apparso l'assunto secondo cui Ovidio sia l'autore antico più rappresentato e che, di conseguenza, maggiormente abbia influenzato con le *Metamorfosi* la produzione figurata a lui coeva o immediatamente successiva<sup>4</sup>. Di fatto questa teoria ha una sua veridicità di fondo, giacché è ovvio che la maggior parte dei miti raffigurati nel I e nel II secolo d.C. trovi riscontro nel grande poema del cambiamento che abbraccia, se non tutto, almeno una porzione considerevole del patrimonio mitologico conosciuto all'epoca. Tuttavia tale affermazione, nonostante sia data per acquisita, merita di essere verificata attraverso un'attenta definizione delle modalità di interazione tra il testo scritto e il repertorio iconografico, prendendo in considerazione sia i soggetti descritti dal cantore di Sulmona, sia i temi scelti per ogni mito e le modalità narrative. In questa prospettiva si è mosso il progetto di ricerca *MArS* (*Le Metamorfosi di Ovidio: mito, arte, società*), attivo da circa una decina d'anni presso l'Università di Padova<sup>5</sup>, volto ad analizzare in maniera

<sup>3</sup> Ov. *met.* V, 383-384; ma cfr. anche I, 455.

<sup>4</sup> LEACH 1981, pp. 321-327 (secondo la quale il cambiamento nella raffigurazione del mito di Atteone nel repertorio pittorico sarebbe da attribuire all'edizione delle *Metamorfosi*, che diventa la fonte prediletta degli artigiani di area campana); SCAGLIARINI CORLAITA 1998, p. 60 (“ma nelle parti più private ed edonistiche della *domus* [...] l'ispiratore delle pitture, peraltro di modesto livello, è il poeta più evocato sulle pareti pompeiane: Ovidio”); BETTINI, PELLIZER 2003, p. 95 (“[...] alla diffusione e all'enorme fortuna che il poema di Ovidio dovette aver conosciuto, dapprima nell'ambito italico e campano, per poi espandersi in tutto l'impero romano. È difficile trovare, nella storia della recezione delle opere letterarie nell'antichità, una testimonianza così massiccia della fortuna e del successo di un'opera letteraria nel giro di pochi decenni”).

<sup>5</sup> E coordinato da F. Ghedini (illustrazione del progetto in GHEDINI 2008a e 2011a; per i risultati più recenti si veda COLPO, GHEDINI, TOSO 2011; GHEDINI, COLPO c.d.s.). Il gruppo di lavoro, a cui partecipa anche chi scrive, oltre ad archeologi e storici dell'arte antica, ha visto la collaborazione di storici dell'arte moderna, storici della miniatura, filologi classici e italianisti, storici del teatro, del cinema e della musica. *MArS* è stato inoltre selezionato tra i migliori progetti di ricerca presentati nel corso dell'edizione 2008-2009 del Bando “Progetti di Eccellenza”, promosso dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo. Le problematiche e i risultati raggiunti nella fase



congiunta i due piani narrativi, al fine di individuare eventuali tangenze e metterne in luce le motivazioni. Terreno privilegiato di indagine è stato sin da subito la produzione pittorica della prima età imperiale, sia perché coeva all'edizione del poema, sia perché conta un ricco numero di occorrenze. Successivamente l'attenzione si è incentrata sulle gemme: seppure l'aspetto narrativo sia qui necessariamente sacrificato, proprio il ristretto spazio a disposizione implica la scelta ragionata dei diversi elementi figurativi; in questo caso la presenza di eventuali rapporti con le *Metamorfosi* assume un significato particolare, giacché nelle raffigurazioni glittiche nulla viene lasciato al caso.

L'analisi congiunta di due mondi regolati da leggi differenti, la parola che è per sua natura dinamica e l'immagine che viceversa è statica, ha imposto di procedere su strade parallele: da una parte indagare lo scritto ovidiano, scomponendolo in "atti" e "scene", sì da isolare quei passi che mostrano un maggiore intento figurativo; dall'altra, cercare di mettere in evidenza eventuali rapporti tra il testo e le rappresentazioni iconografiche, coinvolgendo non solo i soggetti e i temi, ma anche le composizioni nel loro complesso e gli schemi dei protagonisti. Parallelamente a questo lavoro è necessario rivedere, per ogni mito, la tradizione letteraria, per capire se Ovidio innovi o sia debitore a una precedente tradizione, nonché il repertorio di immagini, per poter inserire in un più ampio contesto storico-artistico le eventuali tangenze tra i due piani narrativi. Tale analisi ha permesso di individuare delle rispondenze che, a seconda delle precipue caratteristiche, sono state classificate come: *indicatori "ovidiani"*, quando i rapporti si impostano a livello di un dettaglio presente nell'immagine e caratteristico del testo scritto; *situazioni "ovidiane"*, quando essi coinvolgono la composizione nel suo complesso; *iconografie "ovidiane"*, tutti quei casi in cui i legami interessano addirittura gli schemi dei protagonisti (PARTE I, CAPITOLO III). I dati emersi se per un verso hanno confutato una generica e generale influenza del poeta augusteo nel repertorio figurativo, d'altro canto hanno spesso evidenziato delle tangenze univoche e inequivocabili tra le sue descrizioni e il mondo delle immagini. Il rapporto tra i due livelli narrativi si è rivelato piuttosto dinamico giacché, pur non potendo escludere a priori una possibile influenza delle *Metamorfosi* nella creazione di alcune iconografie, è evidente come il poeta sia debitore a un ricco repertorio figurativo di cui rimane eco nei suoi versi. Tali risultati, nient'affatto secondari nell'ottica della possibile valenza che la letteratura assume nella ricostruzione della cultura figurativa antica, sono stati esposti al grande pubblico nel corso di una mostra tenutasi a Padova alla fine del 2012<sup>6</sup>.

Il presente lavoro si pone dunque all'interno di questo filone di studi, concentrando l'attenzione su una precisa classe di materiale, ossia i sarcofagi mitologici a carattere narrativo di età imperiale. Invero, nell'ambito del progetto *MARs* poco spazio è stato lasciato alle produzioni relative ai secoli centrali dell'Impero. In particolare, i sarcofagi hanno sin da subito suscitato

intermedia del lavoro sono state oggetto di due convegno tenutisi a Padova negli anni 2010-2011 (COLPO, GHEDINI, TOSO 2011; COLPO, GHEDINI 2012), occasione per un proficuo confronto con studiosi nazionali e internazionali.

<sup>6</sup> *Metamorfosi* 2012.

un certo interesse, giacché dopo gli affreschi e le gemme offrono uno dei più ampi compendi figurati della mitologia nota in età romana. Inoltre, la selezione di determinati soggetti assume un peso assai rilevante nel repertorio legato alla morte, in quanto le raffigurazioni non rivestono un mero valore decorativo, ma sono gravate del compito di suggerire qualcosa sul defunto e sulla sua storia, veicolando precisi messaggi (PARTE I, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.2.2). La produzione funeraria di epoca imperiale ben si presta dunque a essere riletta alla luce delle *Metamorfosi*, sì da chiarire i meccanismi, anche ideologici, che decretano la fortuna letteraria e/o figurativa di certi soggetti in contesti storico-culturali differenti.

Ora, va detto che la presenza di rapporti a livello tematico tra i due piani narrativi non stupisce, giacché entrambi i repertori (letterario e figurato) fanno capo a un comune patrimonio mitologico, a cui attingono in maniera indipendente, secondo le precipue necessità comunicative (PARTE I, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.2). Il quadro muta drasticamente se dall'ambito puramente tematico passiamo a quello iconografico, analizzando cioè le descrizioni ovidiane in rapporto alle raffigurazioni che si stagliano sulle casse dei sarcofagi, con precipua attenzione alle modalità di costruzione delle immagini e degli schemi iconografici adottati (PARTE I, CAPITOLO IV). Solo in alcuni casi è stato possibile mettere in luce dei rapporti univoci e inequivocabili tra i due piani narrativi che andassero al di là di un generico rapporto a livello di temi e che si configurassero come *indicatori*, *situazioni* o *iconografie "ovidiane"* (PARTE I, CAPITOLO V). Ne consegue che le *Metamorfosi* non sembrano aver influito in maniera dirimente nella formazione e diffusione del repertorio legato al mondo della morte. Tuttavia, nonostante il dato apparentemente negativo, la rilettura della produzione di sarcofagi alla luce del poema del cambiamento ha costituito l'occasione per "smontare" e analizzare in maniera sistematica le iconografie dei rilievi, consentendo di riflettere sulle modalità di formazione del repertorio e di costruzione delle immagini.

Partendo dunque dal presupposto di escludere la presenza di una "fortuna ovidiana" nel contesto funerario, i rapporti che in alcuni casi si instaurano tra i fregi scolpiti e le descrizioni del Sulmonese hanno permesso di supporre la presenza di una comune tradizione figurativa, che da una parte si intravede in filigrana tra i racconti ovidiani e che, dall'altra, rifluisce qualche secolo dopo nel repertorio di bottega a disposizione degli scalpellini (PARTE I, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.4); essi paiono dunque testimoniare l'esistenza di un patrimonio iconografico e di modelli figurativi comuni. Questa inaspettata situazione, che si è andata a poco a poco delineando, ha consentito di ampliare la prospettiva e indagare più da vicino le modalità di formazione della produzione di sarcofagi (PARTE I, CAPITOLO VII), approfondendo il rapporto, piuttosto dinamico, che intercorre tra committenti e artigiani e che incide nell'elaborazione delle iconografie (PARTE I, CAPITOLO VII, PARAGRAFO 7.1); un rapporto a cui è strettamente legato il fenomeno della creazione delle mode d'epoca (PARTE I, CAPITOLO VII, PARAGRAFO 7.2). Inoltre, il fatto di poter riconoscere l'esistenza di una condivisa tradizione figurativa a monte delle tangenze tra le descrizioni contenute nelle *Metamorfosi* e i rilievi dei sarcofagi

permette di riesaminare gli eventuali canali di trasmissione e diffusione delle iconografie non solo all'interno dell'orizzonte funerario, ma anche dal più ampio repertorio di immagini al ristretto circuito legato alla morte (PARTE I, CAPITOLO VII, PARAGRAFO 7.3.1).

Il presente lavoro è suddiviso in due volumi. Il primo è a sua volta organizzato in due grandi sezioni, l'una a supporto dell'altra: nella prima parte (VOLUME I, PARTE I) si analizzano, in maniera ragionata e complessiva, i dati emersi dal confronto tra testo e immagini nelle prospettive di ricerca sopra enunciate, in termini di discussione delle problematiche inerenti sia il ruolo che la letteratura svolge nella diffusione e ricostruzione della cultura figurativa antica, sia le effettive modalità di formazione del repertorio di sarcofagi; nella seconda sezione (VOLUME I, PARTE II), invece, è contenuto lo studio analitico, da un punto di vista letterario e figurativo, di tutti quei miti che, attestati nella produzione funeraria, mostrano puntuali legami con le descrizioni presenti nel poema. I fregi ove è possibile riconoscere cosiddette immagini "ovidiane", classificate nelle tre grandi fattispecie di cui si è accennato in precedenza, sono raggruppati in un'appendice contenuta nel VOLUME II (*app. II*); all'interno del medesimo volume è altresì presente un apparato figurativo di supporto alle analisi suddiviso per tavole (*tavv.*) e un'ulteriore appendice con la scomposizione e l'analisi "figurativa" dei testi di Ovidio (*app. I*).

Desidero riservare la parte finale di questa premessa per fare dei ringraziamenti. Il primo e più sentito grazie va alla Prof.ssa Francesca Ghedini, che mi ha costantemente e pazientemente seguito nel corso della ricerca, fornendomi preziosi insegnamenti metodologici e coinvolgendomi in attività che mi hanno permesso di arricchire il mio bagaglio culturale oltreché personale; a Lei, alla Sua energia e alla passione che ha saputo trasmettermi per la storia dell'arte antica, molto devo di quello che sono diventata. Un sentito ringraziamento va poi a tutti coloro che in questi tre anni di lavoro mi hanno fornito preziosi consigli per approfondire e migliorare il mio lavoro, in particolare Isabella Colpo, con la quale continui e vivaci sono i confronti e le collaborazioni. Ai miei amici e colleghi, Arturo Zara ed Elisa Dalla Longa, spetta un ringraziamento speciale, giacché l'uno con i consigli (se non veri e propri insegnamenti) di grafica, l'altra con le traduzioni in inglese, hanno contribuito non poco alla realizzazione dei presenti volumi. A Federica Petraccia, prezioso punto di riferimento in questi anni, va un grazie affettuoso e particolare. Infine, desidero ricordare i miei genitori, che hanno sempre sostenuto le mie scelte standomi accanto, condividendo con me le gioie e i momenti più difficili: a loro, al cui immenso affetto sono e sarò sempre in debito, va tutta la mia più sentita gratitudine.



## ABSTRACT

### RIASSUNTO

Il presente lavoro ha come scopo la rilettura della produzione di sarcofagi mitologici a carattere narrativo di età imperiale alla luce delle *Metamorfosi* di Ovidio. Esso si inserisce all'interno di un più ampio filone di studi volto a indagare la valenza che la letteratura assume nella ricostruzione della cultura figurativa del mondo antico. A questo tipo di ricerche ha dato ampio spazio il progetto *MArS* ("*Le Metamorfosi di Ovidio: mito, arte società*"), volto a indagare il repertorio figurativo della prima età imperiale (con particolare attenzione alla pittura e alla glittica) in rapporto al poema, per evidenziare i punti di contatto tra i due piani narrativi e definirne le motivazioni. Rispetto alle analisi già avviate, il presente studio concentra l'attenzione su una classe di materiale, i sarcofagi, successiva all'edizione del poema, tentando di individuare, attraverso il confronto tra le descrizioni delle *Metamorfosi* e le raffigurazioni, l'esistenza di una "fortuna ovidiana" nella produzione funeraria. Lo scopo è chiarire le modalità di interazione tra due repertori (letteratura e immagini) appartenenti a contesti storici differenti e, di conseguenza, comprendere i meccanismi, anche ideologici, che decretano la fortuna o l'oblio di determinati miti. Si è dunque proceduto a un'analisi "figurativa" del testo del poeta, per isolare i passi a carattere descrittivo, e a un successivo raffronto con i rilievi dei sarcofagi. Per ogni mito le indagini sono supportate da un accurato riesame della tradizione letteraria che tratta di quella specifica storia, per capire se e dove Ovidio innovi, e del repertorio iconografico precedente. Le analisi così condotte hanno permesso in alcuni casi di riconoscere dei legami precisi tra i due piani narrativi, classificati, a seconda delle caratteristiche, come *indicatori*, *situazioni* e *iconografie ovidiane*. Tuttavia tali rapporti, più che testimoniare la presenza di un'influenza di Ovidio nella creazione delle iconografie legate al mondo della morte, hanno semmai permesso di riconoscere la presenza di una comune tradizione iconografica, nota al poeta e rifluita successivamente nel repertorio funerario. Questa inaspettata situazione ha offerto la possibilità di riflettere in maniera più ampia sulle modalità di circolazione e formazione del repertorio di sarcofagi.

The main aim of this work is to give a reading of the mythological narrative sarcophagi production in Roman Imperial period, in the light of Ovid's *Metamorphosis* text. The work is part of a wider branch of research focused on the analysis of the value that literary texts assumes in the reconstruction of ancient world figurative culture. These themes have been given particular importance by the *MArS* project ("*Ovid's Metamorphosis: myth, art, society*"). Aim of this project is the analysis of Roman first Imperial period figurative repertory (especially paintings and glyptic) in relation to Ovid's poem. In particular, the purpose is to highlight and understand the existing points of contacts between these two narrative levels. Compared to these analyses, the specificity of the present work is to be focused on a specific category of materials - sarcophagi - whose production comes later than the poem. Through the comparison between *Metamorphosis* descriptions and depictions on sarcophagi, the work tries to identify the existence of an "Ovidian success" in funerary productions. Its specific purpose is to understand the ways of interaction between the two narrative levels (literature and images) belonging to different historical contexts. Another purpose is to understand the ways - including the ideological ones - that ratify the success or the oblivion of certain myths. A "figurative" analysis of *Metamorphosis* was made, in order to identify the passages characterized by descriptions. These passages were then compared with the reliefs on sarcophagi. For every myth, the analysis was supported by a careful re-examination of the literary tradition - in order to understand if and where Ovid acted as an innovator – and of the figurative repertory. In some cases, the work led to the identification of clear links between the two narrative levels. Depending on their characteristics, these links were classified as "*Ovidian*" *markers, situations* and *iconographies*. These relationships, rather than testifying the existence of an Ovidian influence in the creation of funerary figurative repertory, led to the identification of a common figurative tradition, that the poet knew and that later emerged into the funerary repertory. This unexpected situation gave the chance to deepen the understanding on the ways of circulation and formation of sarcophagi repertory.

PARTE I  
MORIRE CON I MITI. OVIDIO E I SARCOFAGI





## CAPITOLO I

### SARCOFAGI E *METAMORFOSI*: I TERMINI DI UN CONFRONTO

#### 1.1 IL “GRAN POEMA DELLE PASSIONI E DELLE MERAVIGLIE”<sup>1</sup>

##### 1.1.1 LE *METAMORFOSI*

“Le *Metamorfosi* sono una storia mitologica universale narrata dal punto di vista del cambiamento”: così A. Barchiesi<sup>2</sup>, riprendendo a sua volta una suggestione di U. Schmitzer<sup>3</sup>, tenta di definire una delle più celebri opere della latinità. Il poema, redatto da Publio Ovidio Nasone tra il 2 e l’8 d.C., è il più lungo *epos* romano conservatosi, con i suoi XV libri in esametri che, in poco più di 12000 versi, narrano circa 250 storie<sup>4</sup> ove interagiscono dèi superi e semplici mortali; va tuttavia precisato che di questa messe di racconti, solo 177 sono trattati con un certo respiro e trovano spesso un corrispettivo figurato nel variegato mondo delle immagini.

Le diverse leggende, che si ricorrono non già secondo un ordine di importanza gerarchica, ma si susseguono sullo stesso piano in un flusso continuo<sup>5</sup>, sono accomunate dal motivo della trasformazione finale dei protagonisti in altro da sé: mutamenti di donne e uomini in fiori (quali Adone, Aiace o Narciso), alberi (tra cui si possono ricordare Dafne, Mirra, Ciparisso), rocce (caso emblematico è Niobe), fiumi (ad esempio Aretusa oppure Aci), animali feroci (tra gli altri ci si limita qui a ricordare Licaone), uccelli (si pensi a Tereo, Procne e Filomela oppure alle Meleagridi o ancora a Cicno), stelle (corona di Arianna, Callisto...). In questa esaltazione del fantastico e del meraviglioso non mancano all’appello anche creature biformi, come ad

<sup>1</sup> Così definito da Concetto Marchesi (rif. in PIANEZZOLA 1992, p. XLVI).

<sup>2</sup> BARCHIESI 2011, p. CXIV.

<sup>3</sup> SCHMITZER 2001, p. 92.

<sup>4</sup> Così secondo BARCHIESI 2011, p. CVIII-CVIII. Ma lo studioso pone alla ribalta la difficoltà di classificare in modo preciso e univoco i soggetti sviluppati nel poema. Invero, il numero è suscettibile di variazioni a seconda del criterio adottato: si può far riferimento, ad esempio, solo ai miti che illustrano vere metamorfosi; oppure si possono annoverare anche quelli che caratterizzano le *ekphraseis* o ancora quelli a cui sono riservati solo pochi versi di trattazione. Un ulteriore e dettagliato conteggio è fornito in TRONCHET 1998, pp. 565-568.

<sup>5</sup> Cfr. in questo senso BARCHIESI 2011, pp. CXV. Sulla “rapidità” delle *Metamorfosi*, in cui tutto si succede a ritmo serrato e soprattutto sul “tempo” narrativo ottimi spunti in CALVINO 1979, pp. XII-XIII e ss.

esempio i Centauri, o le divinità capaci di cambiare, sulla scorta dei rispettivi capricci, il proprio aspetto nelle forme più disparate: si pensi, ad esempio, alle poco nobili trasformazioni cui ricorre Giove per raggiungere l'oggetto di un desiderio del tutto passionale, spesso incarnato in soavi fanciulli o Ninfe<sup>6</sup>. Il cantore di Sulmona narra, in una sorta di compendio eziologico di molti degli aspetti dell'universo, poco meno di 130 metamorfosi<sup>7</sup>, soffermandosi nel descrivere con acribia di dettagli piedi che, un tempo veloci, si fissano in pigre radici<sup>8</sup>; corpi muliebri progressivamente avvolti in dura corteccia<sup>9</sup> o sciolti in limpidi rivoli<sup>10</sup>; colli che si allungano, ali che coprono i fianchi e penne che sostituiscono le chiome<sup>11</sup>; e ancora figure umane che si irrigidiscono sino a diventare pietra<sup>12</sup> ovvero che vengono imprigionate in pellicce ferine<sup>13</sup>. Ma se nelle varie storie identico è l'epilogo metamorfico, differente è spesso la causa che lo genera: la trasformazione, originata sovente per volere divino, si può configurare come punizione<sup>14</sup>, come elemento salvifico<sup>15</sup>, come premio<sup>16</sup> o, ancora, come unica via di fuga da un contesto in cui ormai si è arrivati al punto di rottura<sup>17</sup>.

Amori, vendette, passioni, trasformazioni, corpi che trascorrono in altro da sé; e ancora morte,

<sup>6</sup> Si ricordi che in Platone (*R.* 381 E-382 E) le divinità non possono, né peraltro desiderano, mutare la propria forma e ingannare così i mortali mostrando loro immagini false di sé. Sulla dignità divina in Ovidio alcune considerazioni in: HEINZE 1960, pp. 382-385; FEENEY 1991, pp. 188-249.

<sup>7</sup> COLPO 2012a, pp. 11-12; EADEM 2012b, p. 61. A questi contributi si rimanda più in generale per un'analisi del motivo della metamorfosi ovidiana in rapporto al repertorio figurativo; ma cfr. anche SANTORO 2011. Sull'eziologia del cantore di Sulmona: MYERS 1994.

<sup>8</sup> Cfr. ad esempio: *Ov. met.* I, 548-552, metamorfosi di Dafne in alloro.

<sup>9</sup> Cfr. ad esempio: *Ov. met.* II, 346-365, metamorfosi delle Eliadi in pioppi.

<sup>10</sup> Cfr. ad esempio: *Ov. met.* V, 632-636, metamorfosi di Aretusa in fiume.

<sup>11</sup> Cfr. ad esempio: *Ov. met.* II, 373-376, metamorfosi di Cicno in cigno.

<sup>12</sup> Cfr. ad esempio: *Ov. met.* VI, 303-311, metamorfosi di Niobe in roccia.

<sup>13</sup> Cfr. ad esempio: *Ov. met.* I, 236-239, trasformazione di Licaone in lupo. Il metodo attraverso cui il Sulmonese riesce a rendere, se non credibile, sicuramente immaginabile la metamorfosi è scomponendola in elementi semplici, facilmente individuabili dall'immaginazione umana; egli costruisce il fenomeno della trasformazione attraverso il gioco delle somiglianze, riprendendo così il principio della metafora (PIANEZZOLA 1999, pp. 29-42, sulla metamorfosi come metafora narrativa, e pp. 173-180; IBIDEM 2007, p. 12). È questo uno degli aspetti che contribuiscono a rendere il componimento un *unicum* nel più ampio orizzonte della letteratura, che pure non è scevro di opere aventi quale cardine il tema della metamorfosi. Ci si riferisce, in particolare, ad alcune creazioni che fioriscono in età ellenistica: si pensi agli *Heteroioumena* di Nicandro di Colofone (II secolo a.C.) o all'*Ornithogonia* di Boio (o Boios; prima età ellenistica), rifluiti per lo più nelle seriori *Metamorfosi* di Antonino Liberale (età antonina), o ancora alle *Metamorfosi* di Partenio di Nicea (I secolo a.C.; su cui fondamentale LIGHTFOOT 1999); ottimi spunti in questo senso sono forniti in BARCHIESI 2011, pp. CVII-CXIII. In generale sulla poesia ellenistica si veda da ultimo: GUTZWILLER 2007.

<sup>14</sup> Esempio è il libro VI, ove sono condensati i miti i cui protagonisti si macchiano di *hybris* nei confronti degli dei e sono per questo giustamente puniti: così, ad esempio, Niobe (vv. 146-312), Marsia (vv. 385-402) o Aracne (vv. 1-145).

<sup>15</sup> È questo il caso di Dafne che, incapace ormai di sfuggire alle brame di Apollo, trova quale unica via di fuga la trasformazione in alloro (*Ov. met.* I, 462-567).

<sup>16</sup> Esempio è il delicato mito di Filemone e Bauci (*Ov. met.* VIII, 618-724).

<sup>17</sup> Si pensi alla spirale di violenza a cui va incontro la truce storia di Tereo e delle Pandionidi (*Ov. met.* VI, 424-674), dalla quale si può uscire solo tramite l'intervento di una trasformazione autogenerata. L'attenzione di Ovidio è spesso catturata da vicende patetiche, ove in un turbinio di emozioni l'essere umano è condotto al limite (BARCHIESI 2011, p. CXIV). Per i protagonisti non c'è fine al dolore fisico che sono costretti a subire – basti qui ricordare il supplizio di Marsia, scuoiato vivo da Apollo – e tuttavia tale sofferenza è per lo più caotica, giacché non conduce mai a nulla; cfr. in questo senso la brillante analisi condotta in SEGAL 1985, pp. 59-62; ma soprattutto IDEM 1991, pp. 22 e ss.

violenta o accidentale, stermini, rapimenti: non stupisce che nel corso dei secoli questa rutilante opera-mondo<sup>18</sup> abbia goduto di una travolgente fortuna e sia stata oggetto di una delle più lunghe storie degli studi<sup>19</sup> in cui si sono sovrapposte molteplici prospettive di lettura, ora filologiche ora critico-letterarie ora storiche o storico-artistiche ora invece più marcatamente antropologiche<sup>20</sup>, volte per lo più alla comprensione del significato immanente rivestito dai diversi miti, che tuttora informano la cultura contemporanea<sup>21</sup>. E tuttavia le *Metamorfosi* mostrano di essere ancora foriere di significativi spunti, se analizzate dalla particolare prospettiva dello storico dell'arte. Invero, scarsa attenzione nel più generale fervore di studi è stata prestata alla definizione del rapporto tra le narrazioni del cantore di Sulmona e quanto sopravvissuto della cultura figurativa del mondo antico. In questa prospettiva, due sono gli aspetti dell'enorme enciclopedia di miti che più affascinano e sui quali è necessario volgere la nostra attenzione.

Il primo è certamente la capacità evocativa del poema del cambiamento non solo e non tanto dei modelli letterari a cui esso si ispira e che ben presto soppianta<sup>22</sup>, ma soprattutto delle immagini ivi descritte: l'abilità, in altre parole, del cantore di Sulmona di rendere visibile nella mente del lettore, antico come moderno, ciò che descrive tramite le parole<sup>23</sup>. Ovidio riesce a evocare delle immagini mentali, rendendo visivamente percepibile la realtà in divenire propria della trasformazione<sup>24</sup>. Tale caratteristica permette di rapportarsi alle *Metamorfosi* quasi fossero un testo

<sup>18</sup> Così secondo la definizione di BARCHIESI 2011, p. CVI.

<sup>19</sup> La bibliografia sulle *Metamorfosi* di Ovidio è sterminata. Ci si limita qui a citare le più complete sintesi e raccolte ragionate proposte dalla critica nel corso del tempo: PARATORE 1958, che si configura come il primo contributo del Centro Bibliografico ovidiano per raccogliere tutto l'edito (fino al 1958) relativo al poeta di Sulmona; GODDARD ELLIOT 1979-1980, per un compendio dei lavori usciti nella decade dal 1968 al 1978; BARCHIESI 2011, pp. CLXV-CLXXIV, con una bella raccolta aggiornata al 2005; PIANEZZOLA 2007, pp. 343-347. Per un'analisi delle fortune ovidiane nella letteratura dal I al VI secolo d.C. si veda *infra* CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1.

<sup>20</sup> Il testo ha suscitato per lo più le attenzioni dei filologi, che hanno variamente tentato di definirne il linguaggio, le fonti di ispirazione e lo stile; per un'analisi stilistica delle *Metamorfosi*, si veda ad esempio: VON ALBRECHT 1963; da ultimo BARCHIESI 2011, pp. CXLIV-CXLIX. All'interno di questo panorama non mancano poi contributi volti a una ricontestualizzazione storica dell'opera e al significato che essa ha assunto in rapporto alla politica augustea; ottimi spunti in questo senso sono forniti in: LUNDSTRÖM 1980; SEGAL 1991, pp. 17-37, 68-130; BARCHIESI 1994; GALINSKY 1999; BARCHIESI 2011, pp. CLVI-CLXI. Sul modo in cui Ovidio tratta gli dèi o le figure del mito utilizzate nella propaganda per immagini giocata da Augusto sui monumenti pubblici cfr.: SALVO 2008, pp. 104-107 (Apollo e Marsia); EADEM 2009, pp. 108-109 (Apollo e Diana in rapporto a Niobe e i Niobidi); GHEDINI 2012a (per una più generale riflessione sulla figura di Apollo nelle *Metamorfosi*). Un'analisi in chiave antropologica del poema è fornita in SCHMIDT 1991.

<sup>21</sup> Sulla presenza di Ovidio nella cultura e nella letteratura occidentali si vedano i bei contributi di PIANEZZOLA 1992; IDEM 1999, pp. 161-191; IDEM 2012; ulteriori spunti, mirati a singole opere letterarie moderne, in NAGLE 1985. Sul riecheggiamento di miti "ovidiani" nel mondo pubblicitario si veda COLPO, SALVO, TOSO 2012.

<sup>22</sup> BARCHIESI 2011, p. CXXIX: "il nuovo poeta si insidia come modello dei suoi stessi predecessori" e poco più oltre "progressivamente il *carmen perpetuum* soppianta i suoi modelli". Come è stato giustamente sottolineato le *Metamorfosi* non sono classificabili in alcun genere letterario, ma si caratterizzano piuttosto come un'innovativa contaminazione di differenti tipologie di testi; cfr. da ultima SANTORO 2011, p. 30 (con ulteriore bibl.).

<sup>23</sup> Vale la pena qui citare le parole di Ch. Segal: "Ovidio, più di ogni altro autore classico [...] ha fondato «il mitologico» come stato d'animo e come spazio visibile all'occhio dell'artista, un luogo fatto di luci, ombre, colori, venti, fiori, caverne, grotte, montagne e vallate [...]. In tal modo il poema ha aperto alla mitologia la via della piena rappresentabilità"; SEGAL 1991, p. 9. Sul paesaggio nelle *Metamorfosi* si veda HINDS 2002; ma cfr. anche COLPO, SALVADORI 2010, pp. 281-185.

<sup>24</sup> Il fenomeno della trasformazione è sempre costruito con sapienza, letteraria e visiva, attraverso i principi dell'omologia e dell'isomorfismo; cfr. PIANEZZOLA 2012, p. 27, ma soprattutto pp. 34-35. Sulla capacità ovidiana di evocare immagini mentali: CALVINO 1979, p. VIII e *passim*; PIANEZZOLA 1999, pp. 174 (*ivi*: "la metamorfosi di

ecfrastico, nell'accezione più ampia che il termine riveste, ossia di descrizione, a prescindere che essa sia indirizzata a un manufatto artistico o a elementi della realtà circostante<sup>25</sup>. La profusione di dettagli attraverso cui il poeta augusteo costruisce i propri racconti interessa sia la quinta scenografica che fa da sfondo alle vicende, in particolare il paesaggio, sia i protagonisti, colti non solo nelle loro relazioni spaziali, ma definiti icasticamente nella gestualità. Le narrazioni si compongono così di una o più "scene figurative" che prendono agevolmente corpo nella mente del lettore. Non è dunque un caso se, a partire dal Rinascimento, si assiste al fenomeno del recupero, a tratti dotto, del poema da parte di artisti che traspongono in immagine le descrizioni più incisive, contribuendo così in parte alla loro fortuna<sup>26</sup>.

Più difficile è invece tentare di definire se, ed eventualmente quale, rapporto si instauri tra il testo e il repertorio figurativo del mondo antico. Ora, Ovidio è ben lungi dal voler proporre puntuali *ekphraseis* di opere realmente esistenti, a differenza invece di quanto faranno qualche secolo dopo i due retori di Lemno, Filostrato Maggiore e Minore, che restituiscono la descrizione di possibili quadri. E nondimeno i particolari figurativi che emergono dal lungo *epos* risultano spesso talmente precisi da poter essere felicemente accostati alle raffigurazioni. Non si deve dimenticare che il cantore di Sulmona vive in un periodo storico, quale è l'epoca augustea, in cui l'immagine diviene uno dei mezzi privilegiati di comunicazione, permeando di sé tanto i contesti pubblici, quanto gli ambiti privati; più di ogni altro il *Princeps* ricorre al repertorio iconografico quale efficace strumento di propaganda politica e di assenso, tanto da trasformare le immagini in un vero e proprio strumento di potere<sup>27</sup>. Già P. Gros aveva individuato un interessante parallelismo tra il poema del cambiamento, che tenta di legare insieme mediante il filo conduttore della metamorfosi diverse scene mitologiche, e le decorazioni interne dei templi, volte a presentare sequenze storiche o decorative attraverso tavole, bassorilievi ovvero sculture, integrandole in un insieme significativo che le ponesse in risalto<sup>28</sup>. Non sorprenderebbe dunque se nella stesura della propria opera Ovidio fosse rimasto, più o meno consciamente, influenzato da composizioni presenti in Roma, divenendo così involontariamente interprete della cultura figurativa a lui contemporanea. La lettura comparata delle *Metamorfosi* con il repertorio iconografico antico appare dunque piuttosto dinamica: si tratta infatti di stabilire non solo se e in che misura un'immagine possa essere collegata alla versione fornita da Ovidio, ma anche se tale versione sia stata influenzata da un patrimonio figurativo circolante e ben noto al poeta (così come agli artigiani)<sup>29</sup>.

Ovidio non vuole [...] rendere credibile il passaggio da una forma all'altra ma vuole renderlo immaginabile").

<sup>25</sup> Come ha ben ribadito di recente il filologo R. Nicolai, nel lessico antico *ekphrasis* significa *descrizione* tout court; NICOLAI 2010. In genere, il vocabolo è per lo più utilizzato in accezione ristretta, con riferimento cioè alle descrizioni di opere d'arte. Sull'*ekphrasis* tra arte e letteratura cfr. anche ABBONDANZA 2008, pp. 5-10.

<sup>26</sup> Basti qui ricordare le opere di Tiziano o Bernini. Per una rassegna di immagini relative alla fortuna del Sulmonese in età post-classica si rimanda al database *iconos*: <http://www.iconos.it>, in via di ultimazione.

<sup>27</sup> Sull'uso delle immagini in età augustea si veda l'insuperata analisi di ZANKER 1989.

<sup>28</sup> GROS 1981, pp. 354-355.

<sup>29</sup> Su questo fertile terreno di ricerca si muove, da circa una decina d'anni, un gruppo di lavoro attivo presso l'Università di Padova, che ha elaborato una metodologia per la lettura congiunta del poema del cambiamento con la produzione iconografica della prima età imperiale. Il progetto dall'acronimo *MARIS*, sostenuto dalla Fon-

Il secondo importante aspetto, strettamente legato al precedente, che merita di essere preso in considerazione è la capacità del Sulmonese di fissare nell'immaginario collettivo la versione definitiva di molti miti, rendendola celebre attraverso i secoli<sup>30</sup>. È forse inutile ricordare come alcune figure "ovidiane" (Narciso, Pigmalione, Ermafrodito) siano addirittura venute a far parte del patrimonio culturale contemporaneo, assurgendo a matrice eziologica di fenomeni sociali o psicologici<sup>31</sup>. Una delle caratteristiche che forse ha contribuito a questa fortuna è stata la capacità del poeta di saper muovere gli animi dei personaggi del mito, siano essi dèi o eroi, con passioni del tutto umane. Ma così facendo le leggende sono quasi spogliate della loro serietà di fondo<sup>32</sup>. Si pensi, ad esempio, all'efferata lotta che divampa tra Lapiti e Centauri durante le nozze di Piritoo e Ippodamia<sup>33</sup>. Nelle descrizioni dei combattimenti, ove si fronteggiano senza risparmio di colpi le creature dal duplice aspetto e i coraggiosi Lapiti, traspaiono in filigrana l'irriverenza e la sarcastica leggerezza con cui Ovidio tratta una materia che meriterebbe invece l'autorevolezza dell'*epos*: non solo le armi utilizzate per la lotta, del tutto improprie giacché tratte dal contesto simposiale (crateri con figure a sbalzo, are fumanti, corna di cervo, bicchieri, fragili orci o catini), degradano la serietà dell'evento, ma ugualmente i toni sovente sagerati con cui sono descritti i diversi scontri, illuminano di ridicolo la scena ed enfatizzano ancor di più la parodia dei fatti narrati<sup>34</sup>.

dazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, che lo ha selezionato tra i migliori progetti di ricerca presentati nell'edizione 2008-2009 del Bando "Progetti di Eccellenza", è attivo presso l'Università degli Studi di Padova ed è coordinato da F. Ghedini; per una discussione sul progetto e sul metodo cfr. GHEDINI 2008a e 2011a. Per il metodo applicato alla lettura della produzione di sarcofagi cfr. *infra* CAPITOLO III, PARAGRAFI 3.2 e 3.2.1. Sul rapporto tra Ovidio e la produzione pittorica della prima età imperiale si veda *infra* PARAGRAFO 1.1.2.

<sup>30</sup> BARCHIESI 2011, p. CXXIX: "alla fine della lettura sarà difficile voler risalire ai singoli modelli canonici, quando il poeta ci ha saputo imporre un'opera-mondo in cui e Medea e Circe sono ormai la Medea ovidiana e la Circe ovidiana". Cfr. anche SEGAL 1991, p. 12.

<sup>31</sup> Fermo restando ovviamente che la funzione primaria di un racconto a carattere mitologico è proprio quella di fungere da parametro per la comprensione del mondo e dei fenomeni, siano essi naturali o morali ovvero sociali, che lo regolano. Cfr. in questo senso la bella analisi in PIANEZZOLA 2012, pp. 28-30.

<sup>32</sup> Su questo punto fondamentale SEGAL 1991, p. 25.

<sup>33</sup> *Ov. met.* XII, 210-535.

<sup>34</sup> "È possibile evitare del tutto il termine di parodia per definire l'evidente stranezza delle situazioni cruente, l'indubbia deviazione dai paradigmi contenutistici dell'epica convenzionale?": BALDO 1995, p. 222. In questo caso la parodia "realizza la sovversione non di un modello ma dell'oggetto dell'epica "maggiore": la lingua del modello è utilizzata per cantare un oggetto basso [...]. Le armi improprie e i relativi gesti d'uso costituiscono gli elementi di contenuto che più vistosamente degradano la serietà del gesto epico: sono insomma il tratto di scarto più vistoso rispetto al registro solenne dell'*epos*": *IBIDEM* p. 223; ma confronta anche SALVADORI 2009b, pp. 195-196. Sul fatto che le *Metamorfosi* siano dominate dal comico, dal ridicolo e dal grottesco: WILKINSON 1955, pp. 160-169. Lo spirito irriverente e canzonatorio che muove l'ingegno del cantore di Sulmona è pure evidente nel modo attraverso cui il poeta tratta gli eroi del mito, quei protagonisti che hanno informato di sé componimenti epici di indiscussa fama e credito. In particolare, un tratto peculiare che sembra trascorrere, in filigrana, tutta l'opera è il fenomeno di disgregazione della figura maschile nel momento in cui entra in contatto con la controparte femminile: ottimo esempio, a tal proposito, è fornito dalla poco nobile prestazione dei virili partecipanti alla caccia calidonia, eclissati dal valore della bella fanciulla Tegeate, Atalanta (KEITH 1999, pp. 223-230 e p. 239). Ancor più esemplificativo è il sottile, ma affatto insignificante, rovesciamento di ruoli che caratterizza la storia di Medea e Giasone: sebbene, in linea di principio, il titolo di eroe spetti di fatto all'Argonauta, a ben vedere la sua immagine è del tutto adombrata da quella della figlia di Eeta, al punto che egli "sembra poco più di una marionetta a cui si fa recitare il copione di un'impresa eroica, mentre Medea ne muove i fili dietro le quinte"; KENNEY 2011, p. 210. Sulle donne e gli eroi nel poema ovidiano, con particolare attenzione al repertorio figurativo, si veda COLPO 2012c.



Se dunque, quale ne sia la ragione, i miti ovidiani si sono riusciti a imporre nell'immaginario collettivo almeno a partire dal Rinascimento, allorché vengono tradotti, volgarizzati, commentati, reinterpretati, fatti oggetto di edizioni critiche, presi quale metro per spiegare la realtà contemporanea al di là di interpretazioni logico-razionali, sorge spontaneo chiedersi se le *Metamorfosi* abbiano giocato un qualche ruolo nella diffusione di una determinata storia anche nel mondo antico – e nel caso affermativo perché – e se, di conseguenza, abbiano potuto informare di sé il repertorio figurativo non solo a esse coevo, ma anche immediatamente seriore.

Sulla base di questi presupposti, si può provare a rileggere la grande enciclopedia di miti ovidiana alla luce del patrimonio iconografico del mondo antico, per capire il ruolo che essa ha svolto nella formazione e diffusione del repertorio; parallelamente è necessario tentare di chiarire i meccanismi, anche ideologici, che decretano la fortuna letteraria e/o figurativo di certi soggetti. Ma prima di addentrarsi nel cuore della ricerca, prendendo in considerazione la produzione di sarcofagi, vale la pena soffermare ancora per un attimo la nostra attenzione sui legami che si instaurano tra le *Metamorfosi* e la produzione pittorica della fine I secolo a.C. - I secolo d.C., sì da iniziare a comprendere le modalità di interazione del testo scritto con le immagini a esso coeve, nonché il loro significato nella più ampia prospettiva di una ricostruzione storico-artistica.

### 1.1.2 OVIDIO E IL REPERTORIO PITTORICO DELLA PRIMA ETÀ IMPERIALE

Per capire come il poema si rapporti ovvero incida in qualche misura sulla scultura funeraria è necessario anzitutto delineare le modalità attraverso cui il testo ha interagito con il repertorio iconografico coevo. Se le *Metamorfosi* si caratterizzano come una *summa* letteraria della tradizione mitografica nota, è indubbio che la produzione pittorica della prima età imperiale ne costituisca il corrispettivo figurato. Questo repertorio si configura dunque come un osservatorio privilegiato attraverso cui tentare di definire l'eventuale dipendenza del testo scritto dalla produzione figurativa o, viceversa, l'influenza che i versi ovidiani hanno esercitato nell'immaginario contemporaneo<sup>35</sup>. Ora, i rapporti che legano in una fitta trama le descrizioni del Sulmonese con le raffigurazioni ad affresco, oltreché in stucco, sono piuttosto articolati e interessano circa un quarto dei miti narrati nel poema<sup>36</sup>: le occorrenze, provenienti per lo più dal comprensorio campano anche se non mancano alcuni esempi dalla capitale, appartengono al III e al IV stile (*tab. I*); si tratta all'evidenza di composizioni di poco precedenti o contemporanee

<sup>35</sup> Tale prospettiva ha guidato le ricerche condotte nell'ambito del progetto *MArS*. Sui presupposti da cui si è mosso il progetto *MArS* si veda *supra* PREMESA; ulteriore bibl. in nota 29. Una recente e accurata disamina dei rapporti che si instaurano tra Ovidio e la tradizione pittorica è fornita in GHEDINI, COLPO c.d.s. (a cui molto deve il presente paragrafo), che si configura come il risultato ragionato dei risultati emersi dalle analisi condotte dall'equipe di lavoro, a cui partecipa pure chi scrive.

<sup>36</sup> Così GHEDINI 2010, p. 268; GHEDINI, COLPO c.d.s.

a Ovidio (III stile), oppure immediatamente seriori all'edizione delle *Metamorfosi* (IV stile). Tra le dettagliate narrazioni offerte nel poema e le raffigurazioni ad affresco o in stucco si instaura un'articolata trama di rimandi che interessa diversi livelli delle più ampie iconografie, giacché può coinvolgere: la composizione nel suo complesso, ossia le modalità di costruzione delle scene figurate, l'ambientazione e/o i personaggi; la presenza di dettagli caratteristici e caratterizzanti il testo scritto, che possono alternativamente configurarsi come un oggetto o un gesto; gli schemi iconografici attraverso cui sono messi in scena i protagonisti<sup>37</sup>.

E iniziamo a prendere in considerazione le attestazioni coeve alle *Metamorfosi*, ossia le pitture e alcuni stucchi di III stile. La maggior parte delle occorrenze è caratterizzata da una spiccata prevalenza dell'elemento paesaggistico, che funge da quinta scenografica unificante entro cui si dispongono figure spesso di ridotto formato. Ora, a rileggere i racconti del poema del cambiamento ci si accorge di come i legami con il repertorio iconografico interessino sovente proprio la modalità di costruzione delle immagini. Penso, ad esempio, al mito di Polifemo e Galatea, in particolare al tema del canto amoroso dell'irsuto Ciclope alla bella nereide<sup>38</sup> (*tav. 62, figg. 230-232*): identica nei due piani narrativi è la caratterizzazione del paesaggio<sup>39</sup>, medesimi sono la posizione di Polifemo (seduto sullo scoglio e circondato dal gregge)<sup>40</sup> nonché gli attributi (il bastone di pino ai piedi e la zampogna tra le mani)<sup>41</sup>. Simili considerazioni valgono anche per la storia di Perseo e Andromeda<sup>42</sup>: le parole del poeta sembrano infatti fare da commento alla figura del giovane che volando si avvicina allo scoglio a cui è incatenata Andromeda<sup>43</sup>; unitamente ai due protagonisti è presente anche il *ketos*, il mostro marino che minaccioso emerge dalle acque per aggredire la fanciulla<sup>44</sup>. Nei quadri relativi al mito di Dedalo e Icaro, al di là dell'ambientazione paesaggistica, stupiscono per gli intimi legami con la descrizione ovidiana i pescatori che assistono allo strabiliante volo o, ancor di più, quel personaggio non ben definito da un punto di vista figurativo, forse un contadino appoggiato all'aratro o un pastore sostenuto dal bastone, che ritorna in alcune immagini<sup>45</sup> (*tav. 47, fig. 178*). Oltre alle pitture anche gli

<sup>37</sup> Le diverse fattispecie di rapporti che coinvolgono testo e immagini sono state altrove definite *situazioni* "ovidiane" (tangenze che si impostano a livello di una omogeneità di scena), *indicatori* "ovidiani" (presenza di un dettaglio significativo), *iconografie* "ovidiane" (rapporti a livello di schemi iconografici); GHEDINI 2011a, pp. 184 e ss. Per un'analisi di tali categorie nel repertorio funerario si veda *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFI 5.1-5.3.

<sup>38</sup> GHEDINI 2010; un compendio di pitture relative al mito è fornito in GHIOTTO 2000; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO XI, PARAGRAFO 11.3, per una più ampia analisi iconografica.

<sup>39</sup> Ov. *met.* XIII, 778-779.

<sup>40</sup> Ov. *met.* XIII, 780-781.

<sup>41</sup> Ov. *met.* XIII, 782-784.

<sup>42</sup> COLPO, SALVADORI 2010, pp. 277-281.

<sup>43</sup> Ov. *met.* IV, 676-677.

<sup>44</sup> Ov. *met.* IV, 689-690.

<sup>45</sup> Strabilianti sono in questo caso i rapporti che si instaurano con il testo scritto (*met.* VIII, 218): *aut pastor baculo stivave innixus arator vidit* ("qualche pastore appoggiato al bastone o contadino appoggiato all'aratro li vede"; trad. a cura di G. Chiarini) L'inusuale vaghezza con cui l'attento poeta delinea questo anonimo protagonista, sembra quasi rievocare la difficoltà nel riconoscere le figure pittoriche rese in maniera compendiaria, con rapide pennellate e assai poco caratterizzate nella fisionomia o nell'attività; per queste suggestioni cfr. COLPO 2008, p. 76, a cui in generale si rimanda per una più ampia analisi del mito nel repertorio di affreschi; per la produzione glittica: EADEM 2009. Un'analisi, letteraria e figurativa, del soggetto con precipua attenzione ai rapporti che si instaurano con il poema del cambiamento è pure fornita in PARTE II, CAPITOLO VIII, PARAGRAFO 8.3.

stucchi rivelano interessanti risposdenze a livello di scena: è il caso della raffigurazione delle Ore colte nell'atto di apprestare il carro per il fatidico viaggio di Fetonte dalla Villa della Farnesina<sup>46</sup> (tav. 2, fig. 7).

In altri casi il rapporto tra i due piani narrativi, in luogo di comprendere la più ampia impalcatura compositiva, interessa semplicemente un gesto, come ad esempio la Ninfa che allatta il piccolo Bacco<sup>47</sup> (tav. 11, fig. 40); oppure può prendere le forme di un dettaglio figurativo caratterizzante il racconto del poeta: tale è il muro che cinge il giardino delle Esperidi<sup>48</sup>; o la tavoletta con cui la nutrice svela a Ippolito le profferte amorose della matrigna<sup>49</sup>; o i cavalli sui quali i Niobidi, raggiunti dalle implacabili frecce di Apollo e Diana, si esercitano nella nobile arte dell'equitazione<sup>50</sup> (tav. 25, figg. 97-99); o ancora la grotta dal profilo ricurvo entro cui Diana si bagna placida, salvo essere poi scoperta dall'incauto Atteone e, con un gesto di stizza, lanciargli contro dell'acqua, prodromica alla trasformazione del cacciatore<sup>51</sup> (tav. 8, fig. 28).



Fig. 1 - Pompei, VI 14, 20 Casa di *Vesonius Primus* o di Orfeo. Medea e Giasone in Colchide, tempera di G. Discanno (PPM V, p. 296).

Più evanescenti risultano invece le risposdenze tra la narrazione ovidiana e il tema dell'idillico incontro tra Medea e Giasone, messo in scena in un quadro dalla Casa di *Vesonius Primus* o di Orfeo<sup>52</sup> (fig. 1). In linea generale, il contesto entro cui si animano i personaggi riecheggia le parole degli scritti ovidiani, ossia un boschetto nei pressi di una struttura sacra<sup>53</sup>. Ed è proprio in quell'architettura dominante il centro dell'immagine, entro cui arde un fuoco sacro, che pare di poter suggestivamente individuare una risposdenza con gli *antiquas Hecates Perseidos aras*

<sup>46</sup> *Cubiculum* E; da ultima TOSO 2012, pp. 124-125, a cui si rimanda per una più generale analisi del mito ovidiano in rapporto al repertorio figurativo. Su questo punto cfr. anche PARTE II, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.3.

<sup>47</sup> Per una completa analisi iconografica (con ulteriore bibl.) del mito in rapporto a Ovidio si veda PARTE II, CAPITOLO III, PARAGRAFO 3.3.

<sup>48</sup> COLPO 2010, pp. 63-65.

<sup>49</sup> SALVO 2012a, p. 164.

<sup>50</sup> SALVO 2009; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.3 per una più ampia analisi del rapporto che intercorre tra la descrizione ovidiana e il repertorio figurativo.

<sup>51</sup> COLPO 2010, p. 100; CECCHINATO 2011-2012, pp. 121 e ss.; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.3, per un'analisi della tradizione iconografica relativa al mito in rapporto al testo delle *Metamorfosi*.

<sup>52</sup> Pompei, VI 14, 20, triclino (q), parete ovest, tratto centrale. Il quadro, ora inevitabilmente perduto, fu visto per la prima volta dal Mau e riprodotto in seguito da G. Discanno; CROISILLE 1982, p. 36; PPM V, p. 297; COLPO 2004a, pp. 85-86; ma soprattutto EADEM 2010, pp. 127-134. L'immagine è stata variamente interpretata dalla critica nel corso del tempo (una panoramica delle diverse teorie proposte dagli studiosi è fornita in PPM V, p. 297), tuttavia si sposa in questa sede l'ipotesi, già avanzata dal Mau e ripresa da I. Colpo, di riconoscervi proprio l'incontro tra Medea e Giasone in Colchide; tutt'ora contro tale interpretazione sono: PPM V, p. 297, per cui sarebbero raffigurate le nozze di Cadmo e Armonia; GAGGADIS-ROBIN 1994, p. 67.

<sup>53</sup> Ov. *met.* VII, 74-75; *epist.* XII, 69-70.



del poema del cambiamento<sup>54</sup>. Tuttavia lo schema iconografico dei protagonisti, raffigurati in primo piano e colti in un abbraccio passionale, non è in alcun modo avvicinabile a quanto narrato dal poeta augusteo, che immagina i giovani mentre, scambiandosi promesse matrimoniali, suggellano il loro patto con una stretta di mano. Del tutto ignoti al racconto di Ovidio sono altresì i due personaggi che affiancano la coppia, una fanciulla colta nell'atto di fuggire a braccia levate e un guerriero in armi; tali figure paiono semmai ricondurre alla descrizione fornita da Apollonio Rodio, secondo cui Giasone sarebbe giunto nel bosco con i propri compagni e li avrebbe trovato Medea attorniata dalle ancelle<sup>55</sup>. Pure le divinità presenti nella scena, Minerva che si staglia contro lo sfondo del cielo, protettrice della spedizione dei greci, e Selene nei pressi dell'altare raffigurata entro ampia *velificatio*, riecheggiano i versi delle *Argonautiche*<sup>56</sup>. Sebbene le rispondenze sopra riscontrate tra la raffigurazione dell'altare e il racconto delle *Metamorfosi*, l'unico scritto a noi noto in cui in effetti compare un simile particolare, inducono a riconoscere nella struttura sacra un elemento che lascia intravedere dei rapporti tra testo e immagine<sup>57</sup>, è pur vero però che molteplici e più significativi sono i rimandi ravvisabili con il racconto di Apollonio Rodio, che pure non disdegna di ambientare l'incontro galeotto nei recessi di un bosco al di fuori della città e al cospetto di un tempio dedicato a Ecate.

Fatta eccezione per la summenzionata pittura, in tutti gli altri casi le rispondenze tra le articolate descrizioni delle *Metamorfosi* e le occorrenze pittoriche, pur nelle diverse forme, risultano puntuali e univoche. Tuttavia è assai difficile ipotizzare, secondo un principio piuttosto meccanicistico, che il poema abbia rivestito un ruolo nell'elaborazione delle raffigurazioni, influenzandole direttamente. Tale assunto è infatti inverosimile soprattutto se si pensa che alcune attestazioni, ad esempio i miti di Polifemo e Galatea o di Perseo e Andromeda messi in scena nel cubicolo della Villa di Boscotrecase, sono cronologicamente precedenti la stesura delle *Metamorfosi*, giacché databili intorno al 20 a.C. Poco plausibile è poi credere che gli artigiani pompeiani abbiano avuto sotto gli occhi i versi del Sulmonese e che, di conseguenza, abbiano non solo creato, ma anche innovato leggendo Ovidio. È quindi necessario volgere la nostra attenzione a un ulteriore ordine di riflessioni. Le modalità compositive delle pitture sin qui analizzate, ossia la presenza dell'elemento paesaggistico che funge da sfondo unificante in cui si muovono le figure, sono riconducibili a modelli di matrice ellenistica. Inoltre, molti degli affreschi mostrano una soluzione compositiva con narrazione "per nuclei": questa modalità è attestata unicamente in pitture di III stile, salvo poi ricomparire in età tardo antica nella produzione musiva. Sulla scorta di una più ampia analisi delle raffigurazioni in rapporto non

<sup>54</sup> Ov. *met.* VII, 74. Le medesime rispondenze non si possono invece cogliere con quanto descritto nella missiva che Medea invia al marito fedifrago, giacché l'incontro sarebbe avvenuto nei pressi di un tempio sacro a Diana entro cui si erge la statua della dea (XII, 71-72).

<sup>55</sup> A.R. III, 913 e ss.

<sup>56</sup> È proprio nella figura di Selene che più forti risuonano gli echi dei versi di A.R. IV, 54-65, in cui la dea, dopo essersi levata sì tante volte nel cielo per favorire i riti magici di Medea assiste ora, maliziosa e cinica, alla drammatica corsa della donna verso le navi greche, per avvisare l'amato dei loschi complotti di Eeta e accingersi a rubare il prezioso vello.

<sup>57</sup> Per una loro analisi cfr. COLUSSO 2010-2011, pp. 67-68.

solo a Ovidio, ma anche ad alcune descrizioni di Filostrato Maggiore, F. Ghedini ha giustamente ricondotto tali quadri a prototipi di epoca tardo ellenistica, che sembrano godere di un periodo di moda proprio nel corso della prima età imperiale<sup>58</sup>. Se questo è il quadro di riferimento, le tangenze sin qui messe in luce tra il repertorio pittorico di III stile e la grande enciclopedia di miti paiono riconducibili a precedenti modelli iconografici, collocabili in quella produzione ancora poco nota che è la pittura ellenistica o tardo ellenistica; tali prototipi, verisimilmente presenti in Roma, sono stati visti da Ovidio, stuzzicandone probabilmente la fantasia e condizionandolo, più o meno consciamente, nella composizione dei propri versi. Questo fatto non è senza conseguenze non solo nella prospettiva di una più ampia rilettura del poema in relazione alla produzione di sarcofagi di età imperiale, ma anche e soprattutto nella ricostruzione di una fase ancora nebulosa della pittura greca. Il Sulmonese sembra essere infatti interprete del repertorio figurativo a lui contemporaneo: tra le righe dei suoi versi emergono in filigrana echi di grandi composizioni da cavalletto ellenistiche, che rifluiscono negli affreschi campani.

Diverse sono invece le considerazioni suggerite da un quadro di età tiberiano-claudia. Invero, agli anni intorno al 20-40 d.C. appartiene un'immagine proveniente dalla Casa IX 6, d-e, in cui nel più ampio contesto del canto di amore di Polifemo alla bella Galatea compare Aci che, in secondo piano, fugge dalla furia della gelosia dell'irsuto Ciclope<sup>59</sup> (*tav. 63, fig. 234*). Ora, la pittura è di poco posteriore alla stesura delle *Metamorfosi* e mostra con il poema non trascurabili punti di contatto non solo nella più generale ambientazione paesaggistica e nello schema iconografico di Polifemo (e dei suoi attributi), ma soprattutto per quanto concerne la figura del giovane amato dalla Nereide; tale personaggio, non altrimenti noto nella più ampia tradizione letteraria, sembra configurarsi come un'invenzione del Sulmonese. Difficile è in questo caso sottrarsi all'idea che il poema possa aver in parte direzionato le scelte di qualche facoltoso committente della capitale, che assolda pittori in voga, preso poi a modello dall'ambizioso *dominus* di Pompei.

Ma come precedentemente anticipato le rispondenze tra il testo ovidiano e la produzione pittorica coinvolgono anche un interessante gruppo di quadri di IV stile (quindi di poco successivi alla stesura del poema), in quel prolifico periodo in cui si assiste a un mutamento nel repertorio non solo per quanto concerne i miti rappresentati, ma anche relativamente alle iconografie<sup>60</sup>. E infatti i soggetti messi in scena sono piuttosto innovativi, giacché non altrimenti noti né nella tradizione figurativa di matrice greca, né nella letteratura precedente alle *Metamorfosi*, tanto da assumere i contorni di "invenzioni" di Ovidio. Si pensi, ad esempio, al mito di Piramo e Tisbe<sup>61</sup>: l'ambientazione in cui i due amanti si danno segreto convegno segue la narrazione del poeta<sup>62</sup>, ma è soprattutto lo schema dei due protagonisti che sembra tradurre visivamente il

<sup>58</sup> GHEDINI, COLPO c.d.s.

<sup>59</sup> Atrio (c), parete sud; GHIOTTO 2000, p. 36; cfr. anche GHEDINI 2010.

<sup>60</sup> BRAGANTINI 1995.

<sup>61</sup> BALDASSARRE 1981.

<sup>62</sup> Ov. *met.* IV, 88-90. Ossia in aperta campagna, ben tradotta nelle pitture in un paesaggio desertico; nei pressi della tomba di Nino, riconoscibile nel pilastro bianco con sopra un vaso sullo sfondo di alcune immagini; sotto un

testo letterario; tangenze queste che assumono maggior significato nel momento in cui si pensa che tali immagini non paiono avere altri precedenti se non il racconto delle *Metamorfosi*<sup>63</sup>. Descritti con acribia unicamente dal poeta augusteo e non altrimenti noti nella passata tradizione iconografica pervenutaci sono anche i temi del corteggiamento di Dafne da parte di Apollo, della fuga della bella fanciulla dalla bramosia del dio e della sua successiva cattura<sup>64</sup>; di Arianna che si risveglia sola sulla spiaggia di Nasso, dopo essere stata abbandonata dal fedifrago Teseo<sup>65</sup>; della strana nascita di Adone dall'albero di Mirra, prontamente accolto dalle Ninfe<sup>66</sup> (tav. 60, fig. 221); o ancora della perorazione di Fetonte presso il Sole per poter guidare il carro, se così può essere interpretata la raffigurazione di un affresco dalla *Domus Aurea*<sup>67</sup> (tav. 3, fig. 9). Precise rispondenze a livello di schema iconografico del protagonista si riscontrano invece per Narciso, raffigurato semireclinato prono nell'atto di rimirare la propria immagine riflessa in una pozza d'acqua<sup>68</sup>. Anche in questo caso le evidenti tangenze con quanto narrato da Ovidio si fanno ancora più significative, giacché tale schema è del tutto originale non solo all'interno dello stretto circolo del repertorio pompeiano, ma anche nella più generale tradizione figurativa giunta sino a noi<sup>69</sup>.

Oltre a interessare le modalità di costruzione delle immagini e gli schemi dei protagonisti, anche nei quadri di IV stile le vicinanze con le descrizioni del cantore di Sulmona si possono impostare sulla scorta di un dettaglio caratteristico e caratterizzante il testo del poeta: così è per

albero di gelso dagli ancora candidi frutti.

<sup>63</sup> Così come l'iconografia, ugualmente innovativa è la versione del mito narrata da Ovidio, non altrimenti nota se non in fonti piuttosto tarde, che mostrano un forte debito nei confronti del poeta augusteo. Non è un caso quindi che il poeta augusteo dia inizio al racconto scrivendo: *vulgaris fabula non est* (met. IV, 53). Esisteva, infatti, una più comune tradizione per cui Piramo e Tisbe, sempre due giovani amanti che si danno la morte, sono trasformati rispettivamente in fiume e in fonte; probabilmente questa redazione della vicenda ha avuto origine nella Cilicia non greca, in cui effettivamente esisteva un fiume denominato Piramo. Successivamente, in ambiente ellenico la storia può aver subito un'assimilazione alle vicende amorose dei fiumi greci, in particolare Aretusa e Alfeo, con le quali condivide forti affinità (DUKE 1970-1971, p. 321). Ancora piuttosto oscure sono invece le fonti da cui Ovidio può aver tratto ispirazione per il suo innovativo racconto: secondo alcuni autori è da ascrivere a una tradizione non altrimenti nota di ambito orientale (DUKE 1970-1971, pp. 322 e ss.; BALDASSARRE 1981, p. 339, nt. 12); a parere di altri deriverebbe da un modello ellenistico (STRAMAGLIA 2001, pp. 102-105, in virtù di un ritrovamento papiraceo datato all'età tolemaica, che sembra riproporre una storia molto simile, seppur con alcune varianti, alla versione ovidiana; ma anche BARCHIESI, ROSATI 2009, p. 257).

<sup>64</sup> Per un'analisi del mito di Apollo e Dafne in rapporto alla produzione pittorica si veda GHEDINI 2008b; sul repertorio musivo cfr. GHEDINI, COLPO, SALVO 2011, pp. 624-631.

<sup>65</sup> In cui però le tangenze si impostano per lo più con *ars*. I, 527-537 ed *epist.* X, 7, 150; meno incisivi, visto anche il minore spazio a disposizione, sono i rapporti che si instaurano con il passo, a carattere per lo più letterario, di *met.* VIII, 175-176 (cfr. *infra* CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.2.4, sui temi a valenza letteraria e la difficoltà di confrontarli con le raffigurazioni funerarie). Per un'analisi del mito e dei rapporti tra il repertorio pittorico e le narrazioni ovidiane, si veda COLPO 2011b; un completo compendio di attestazioni è fornito in GALLO 1988.

<sup>66</sup> SALVO c.d.s.; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO X, PARAGRAFO 10.3, per una più ampia analisi del mito di Adone nel repertorio figurativo.

<sup>67</sup> Sala 33, tra il 64 e il 68 d.C. TOSO 2012, pp. 125-126 e ss., con bibl. precedente. Sul Fetonte ovidiano e i rapporti con il repertorio figurativo cfr. anche PARTE II, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.3.

<sup>68</sup> COLPO 2006, con ricchissimo apparato bibliografico. Per un'esauritiva analisi in chiave ovidiana del repertorio pittorico relativo a Narciso si veda anche: COLPO, GRASSIGLI, MINOTTI 2007; per quanto concerne la produzione musiva: GHEDINI, COLPO SALVO 2011, pp. 621-624.

<sup>69</sup> Cfr. COLPO 2006, pp. 73-74. Nel più ampio repertorio pittorico, comprensivo di oltre trenta occorrenze, è prediletto lo schema del giovane seduto, mentre languidamente osserva la propria immagine in uno specchio – a volte sostituito da un bacile –, una soluzione che però nulla ha a che vedere con il racconto delle *Metamorfosi*.

la *syrinx* attraverso cui Ermes riesce a far addormentare Argo dai cent'occhi e liberare Io dalla crudele prigionia cui l'ha costretta la gelosia di Giunone<sup>70</sup>; o per il cervo dalle ampie corna e riccamente addobbato che, ferito, giace ai piedi di Cipariso<sup>71</sup>. E ancora una *syrinx* riveste, anche figurativamente, un ruolo di primaria importanza in un ristretto gruppo di quadri pompeiani ove Pan tenta di ghermire una fanciulla reticente, permettendo una loro identificazione con il mito di Siringa, storia non altrimenti nota nella letteratura precedente le *Metamorfosi*<sup>72</sup>. Non mancano poi casi in cui l'elemento significante si caratterizzi come un gesto: tale è l'atto di Scilla di porgere a Minosse la ciocca di capelli paterna e, altrettanto significativo, è il movimento di repulsa con cui quest'ultimo rifiuta il vile dono<sup>73</sup>; o il gesto forte di supremazia compiuto da Ulisse per incitare lo spirito guerriero di Achille, che esita innanzi agli onori della gloria<sup>74</sup>. E forse Callisto che, in una sorta di trasposizione figurata del testo ovidiano, dopo essere stata violata da Giove sotto le mentite spoglie di Diana, si affretta a recuperare la faretra appesa all'albero può essere identificata, secondo una suggestione proposta di I. Colpo, nella figura in secondo piano in un quadro dalla Casa di *T. Dentatius Panthera*<sup>75</sup> (tav. 7, fig. 24).

Da questa rapida visione a volo d'uccello è possibile constatare come tra le due serie (letteraria e figurata) sussistano univoci e inequivocabili rapporti, che interessano ora la composizione nel suo complesso ora un più semplice dettaglio ora invece lo schema iconografico del protagonista. Ma lo scenario che si viene a delineare muta notevolmente rispetto ai grandi quadri di III stile. Invero, come già anticipato in precedenza, tutte le attestazioni sin qui citate mettono in scena miti e iconografie ignoti al precedente repertorio figurativo, ma che trovano, quale unico riscontro in ambito letterario – almeno quello pervenuto –, le brillanti descrizioni del cantore della forma in cambiamento. Non si può a questo punto scartare a priori l'ipotesi che le *Metamorfosi* abbiano in qualche modo influito nella diffusione di una determinata storia mitologica. Si badi però: lungi dal credere che gli artigiani di Pompei avessero tratto diretta ispirazione dai versi ovidiani, si deve semmai ipotizzare che alle spalle dei quadri vi siano delle creazioni urbane, opera di pittori

<sup>70</sup> GHEDINI 2012b, pp. 99-104.

<sup>71</sup> GHEDINI, COLPO 2007, pp. 59-69.

<sup>72</sup> GHEDINI 2011b.

<sup>73</sup> SALVO c.d.s.

<sup>74</sup> Ov. *met.* XIII, 170: *inieciue manum*. Il centro delle raffigurazioni è occupato da un Achille che, ancora vestito in abiti femminili sfiora lo scudo introdotto di soppiatto da Ulisse, il quale, a lui prossimo, lo carpisce con forza per il polso così da incoraggiarlo ad affrontare il proprio destino. Assume il medesimo significato di spronare la virtù eroica del Pelide, che in quel preciso momento sembra fargli difetto, il guerriero che lo afferra alle spalle, da identificare verisimilmente con Diomede. Attorno al gruppo centrale si dispiegano, in un colorito scompiglio, gli altri protagonisti dell'evento: il trombettiere che, sullo sfondo, già fa rimbombare lo squillo di guerra; il re di Sciro, ubicato in secondo piano al centro delle composizioni, mentre partecipa impotente all'evento; le numerose fanciulle che, impaurite, assistono alla concitata scena. Completano e arricchiscono le immagini una serie, più o meno nutrita, di oggetti riconducibili all'ambito femminile, quali ad esempio lo specchio e i cesti colmi di lana, che giacciono a terra in maniera disordinata, indiziari del modo ingannevole attraverso cui Ulisse ha introdotto nella reggia le fatidiche armi. Di non scarso interesse è inoltre la resa diafana delle carni del Pelide, alla stregua di una fanciulla che, stridendo con la rude abbronzatura di Ulisse e dei guerrieri greci, aumenta la connotazione ironica delle raffigurazioni, in generale decisamente poco esaltanti l'immagine di Achille. Una completa analisi del repertorio pittorico, soprattutto pompeiano, relativo ad Achille a Sciro è fornito in GHEDINI 1997b, a cui si rimanda senz'altro per un'ampia visione d'insieme e per ulteriore bibl.

<sup>75</sup> COLPO 2011a, a cui si rimanda per una più ampia analisi del mito di Callisto nel repertorio iconografico.

della capitale, che possono essere rimasti in certa misura condizionati dell'edizione del poema; modelli questi subito imitati dai decoratori del comprensorio vesuviano. Significativamente, la fortuna di tali iconografie non sembra aver travalicato i confini del I secolo d.C.: le occorrenze godono infatti di un periodo limitato di moda, che si esaurisce nel corso della prima età imperiale. Pur con tutte le cautele del caso, sembra trasparire il fatto che le versioni ovidiane influenzano e hanno successo solo nel periodo immediatamente successivo la stesura delle *Metamorfosi*, allorché il poema ha avuto un forte impatto nell'immaginario e nella cultura contemporanei<sup>76</sup>.

Sfuggono in parte a quanto sin qui proposto le storie di Dedalo e Icaro, di Polifemo e Galatea, nonché di Diana e Atteone. Un affresco e uno stucco pompeiani, appartenenti al III stile finale - IV stile mettono in scena il momento prodromico la fuga aerea del mitico artigiano con il figlio, ossia la fabbricazione e l'applicazione delle ali<sup>77</sup> (tavv. 45-46, figg. 174-175). In entrambi i casi significativi sono i rimandi che si impostano, a livello di una omogeneità di scena, con le tenere descrizioni fornite da Ovidio, allorché Dedalo e Icaro sono prima immaginati insieme nell'officina intenti alla creazione del pennuto *instrumentum* e successivamente nel momento in cui il padre, legando le ali al figlio, gli detta i precetti per il volo<sup>78</sup>. Le composizioni rievocano la più generale impalcatura compositiva di alcune lastre Campana<sup>79</sup>, nonché di talune gemme di età tardo repubblicana e primo imperiale<sup>80</sup>. Ugualmente, il tema del canto amoroso che il rozzo Ciclope intona alla bella Nereide, ampiamente noto in composizioni di III stile e assai vicino alle descrizioni ovidiane, è replicato, pur con alcune modifiche rispondenti al gusto della *variatio*, in alcune pitture a partire dalla metà del I secolo d.C.<sup>81</sup> (tav. 63, fig. 233). A differenza delle altre occorrenze di IV stile, in questi casi i diversi temi mitologici non sono affatto ignoti al precedente repertorio iconografico, anzi vi trovano non secondari confronti, tanto da far supporre la presenza di comuni archetipi di matrice greca, probabilmente ellenistici. Del tutto simili sono le considerazioni relative a Diana che, sorpresa dall'incauto Atteone al bagno entro una grotta, leva il braccio sì da scagliargli addosso l'acqua della fonte e dare inizio alla metamorfosi del giovane cacciatore in cervo (tav. 8, fig. 29); il motivo infatti compare già in una precedente pittura proveniente dalla Casa IX 7,12<sup>82</sup> (tav. 8, fig. 28). Tale situazione sembra ricalcare in parte quella relativa alle attestazioni di III stile, ove le tangenze tra i due piani narrativi, letterario e figurato, sono da ricondurre a un comune patrimonio di immagini noto tanto a Ovidio, che lo riutilizza più o meno consciamente nella creazione dei propri versi, quanto ai decoratori pompeiani.

<sup>76</sup> Per una rapida analisi della fortuna ovidiana nel I secolo d.C. si veda *infra* CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1.

<sup>77</sup> Lo stucco proviene dalle Terme Stabiane, VII 1, 8, palestra (C), pilastro tra il ninfeo (G) e il corridoio (H), sulla faccia verso la palestra, IV stile (PPM VI, p. 173); l'affresco proviene invece dalla casa dei Quattro Stili, I 8, 17, tablino (9), parete est, edicola centrale, III stile finale (da ultimi: PARISE BADONI 1997; COLPO 2010, pp. 102-105).

<sup>78</sup> *Ov. met.* VIII, 197-199 (per la fabbricazione delle ali con Dedalo e Icaro nell'officina) e VIII 208 -211 (per il tema dell'applicazione).

<sup>79</sup> VON ROHDEN, WINNEFELD 1911, pp. 113-114; NYENHUIS 1986, p. 317, n. 23c.

<sup>80</sup> Per un'analisi del repertorio glittico relativo al mito si rimanda a COLPO 2009.

<sup>81</sup> Sul mito e i rapporti che si instaurano con Ovidio, si rimanda sempre a GHEDINI 2010; cfr. anche PARTE II, CAPITOLO XI PARAGRAFO 11.3.

<sup>82</sup> III stile; COLPO 2010, pp. 91-102; CECCHINATO 2011-2012, pp. 127 e ss.; ma si veda anche più in generale PARTE II, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.3.



## 1.2 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

## 1.2.1 SARCOFAGI E CENTRI DI PRODUZIONE

La produzione di sarcofagi a carattere narrativo irrompe nell'orizzonte romano agli inizi del II secolo d.C. In questo torno di tempo si verifica un mutamento del costume funerario, giacché l'inumazione si impone sulla più comune cremazione e sulla deposizione delle ceneri del defunto entro un'urna<sup>83</sup>; e tuttavia a un cambiamento negli usi riguardanti la sepoltura, non pare fare riscontro un'effettiva evoluzione del sentimento religioso<sup>84</sup>. Il fenomeno sembra semmai implicare una progressiva interiorizzazione del culto legato alla morte, come traspare anche dall'architettura funeraria: ai grandiosi monumenti dell'età repubblicana che davano mostra di sé lungo le strade consolari, si sostituiscono sepolcri chiusi verso l'esterno, assai più sobri in facciata, dove lo sfarzo è trasferito nel chiuso delle camere; significativamente, l'avvio della produzione di sarcofagi coincide con un aumento del lusso e con l'allestimento in forme sempre più sontuose degli spazi interni le camere sepolcrali, caratterizzate da una sovrabbondanza decorativa<sup>85</sup>.

Va precisato che a Roma in età repubblicana i sarcofagi non sono del tutto sconosciuti, seppure il loro uso pare essere per lo più esclusivo delle famiglie aristocratiche, tra cui spiccano quelle degli Scipioni e dei Cornelii: si pensi, a titolo di esempio, al celebre sarcofago di L. Cornelio Scipione Barbato<sup>86</sup>, a forma di altare e privo di raffigurazioni mitologiche, che sembra semmai rifarsi alla tradizione delle are greche<sup>87</sup>. Sporadiche occorrenze si ritrovano poi tra la fine del I secolo a.C. e la prima età imperiale: accanto a esemplari a cassa liscia<sup>88</sup> ovvero decorati da una modanatura che corre lungo i perimetri della fronte e del retro, incorniciando parimenti uno spazio quadrato sui lati brevi<sup>89</sup>, sono attestati anche manufatti con *tabula ansata*<sup>90</sup> o, più

<sup>83</sup> Sulle urne fondamentali: KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 41-58; SINN 1987.

<sup>84</sup> Così ZANKER, EWALD 2008, p. 28; una bella analisi del fenomeno del passaggio dalla cremazione all'inumazione è fornita in MORRIS 1992, soprattutto pp. 31-69.

<sup>85</sup> Si veda per le presenti considerazioni la bella analisi di: ZANKER 2002, p. 61; ZANKER, EWALD 2008, pp. 28-29. Sulle decorazioni interne dei sepolcri di Roma cfr. da ultimo FERAUDI-GRUÉNAIS 2001.

<sup>86</sup> Roma, Musei Vaticani, dal Sepolcro degli Scipioni tra la via Appia e la via Latina, inizi del III secolo a.C.; su cui ancora fondamentale SALADINO 1970. HIMMELMANN 1974, p. 140, abbassa la datazione a cavallo del III-II secolo a.C.; una completa analisi del sepolcro è fornita da COARELLI 1972.

<sup>87</sup> Così secondo SALADINO 1970, pp. 3-4; ripreso in KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 37. *Contra* HIMMELMANN 1974, p. 140, che lo riconduce a una tradizione italica.

<sup>88</sup> Cfr. ad esempio alcuni pezzi conservati a Roma, Villa Doria Pamphili (CALZA 1977, pp. 240-241, nn. 288-290) o al Museo Nazionale Romano (*Nazionale Romano* 1985, pp. 388-392, nn. VIII, 21-VIII, 27).

<sup>89</sup> Gli esemplari, caratterizzati da una cornice modanata (composta da una gola e da un listello piatto) a formare un rettangolo sulla fronte e un quadrato sui rilievi laterali (in cui in alcuni casi può essere iscritto un semicerchio) sono stati variamente interpretati: chi li ha collegati all'ambiente neopitagorico, che come noto rifiuta la pratica della cremazione, o comunque a un gruppo che sceglie motivi decorativi dal valore simbolico, con una volontà di differenziazione e di isolamento settario molto vicino all'associazione religiosa pitagorica (GASPARRI 1972, soprattutto pp. 129-137); oppure chi ne attribuisce la diffusione, più che a una setta limitata, a una generale influenza delle correnti religiose orientali (BRANDENBURG 1978). Questa produzione si concentra in un arco piuttosto breve di tempo, esaurendosi verso la metà del I secolo d.C.

<sup>90</sup> BRANDENBURG 1978, pp. 300 e ss.

raramente, con ghirlande<sup>91</sup>, di cui il più noto esemplare è certamente il sarcofago Caffarelli<sup>92</sup>. Anche in Grecia, nei secoli precedenti l'età adrianea, sono noti sarcofagi con rilievi decorati, seppur in forme ornamentali più semplici<sup>93</sup>; non mancano occorrenze pure in Asia Minore: è sufficiente qui ricordare gli imponenti pezzi provenienti dalla necropoli di Sidone, databili alla metà del IV secolo a.C., a forma di tempio ionico con semicolonne lungo i lati o a cassa con coperchio architettonico, oppure i più tardi sarcofagi a ghirlande di epoca ellenistica e primo imperiale<sup>94</sup>. E tuttavia, anche in questi casi il loro uso appare per lo più occasionale e nient'affatto generalizzato.

È quindi solo a partire dalla fine del regno di Traiano /inizi di quello di Adriano che l'inumazione prende il sopravvento sulla più comune cremazione; quali che siano le cause sottese a un simile cambiamento<sup>95</sup>, ciò che appare indubbio è il fatto che da quel momento in avanti i sarcofagi, con il loro variegato repertorio di soggetti e temi mitologici, regnano sovrani non solo nel repertorio legato alla morte, ma più in generale nella storia dell'arte di epoca imperiale. Nel mondo antico si possono riconoscere tre grandi centri di produzione: Roma, l'Attica e l'Asia Minore. I manufatti creati dai diversi ateliers si caratterizzano per una serie di specificità non solo stilistiche e architettoniche, ma anche compositive; inoltre, differenti sono spesso i soggetti e i temi scelti per la decorazione delle casse. Proviamo a delineare, seppur per sommi capi e senza pretesa di esaustività, le caratteristiche di queste tre grandi produzioni.

## ROMA

Cominciamo con i sarcofagi urbani, realizzati sino all'alba del IV secolo d.C., allorché la manifattura, più che spegnersi, volge la propria attenzione a temi di matrice cristiana continuando vivace fino agli inizi del V secolo d.C. Generalmente la decorazione si dipana su tre dei quattro lati, ossia la fronte e i rilievi laterali; il retro della cassa è lasciato allo stato grezzo. Tale peculiarità è da ricondurre alle modalità di esposizione dei manufatti entro le camere funerarie: i sarcofagi sono collocati lungo la parete oppure all'interno di nicchie o su una piccola base ovvero poggiati direttamente sul pavimento. Sovente anche i lati brevi mostrano rilievi piuttosto semplici o eseguiti in maniera sommaria, tanto da lasciar supporre che nella disposizione dei pezzi all'interno della camere i fianchi fossero scarsamente visibili<sup>96</sup>.

<sup>91</sup> Un'analisi articolata dei sarcofagi romani dall'età repubblicana sino alla prima età imperiale è fornita in: HIMMELMANN 1974, pp. 139 e ss.; BRANDENBURG 1978; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 36-41. Sui manufatti a ghirlande, dalla prima età imperiale sino al periodo antonino, fondamentale: HERDEJÜRGEN 1996. Come è stato ampiamente messo in luce dalla critica, i fregi funerari con festoni di foglie e frutti retti da bucrani trovano il loro più illustre modello nella partitura decorativa dell'Ara Pacis.

<sup>92</sup> Berlino, Pergamonmuseum, 40 d.C. ca.; si veda da ultima HERDEJÜRGEN 1996, p. 77, n. 1 (con bibl. precedenti).

<sup>93</sup> Cfr. ZANKER, EWALD 2008, p. 28; ampia bibl. in merito è fornita in STROCKA 1978, p. 883, nt. 5.

<sup>94</sup> Sui manufatti lici si veda LANGER-KARRENBROCK 2000; sui primi esempi di sarcofagi a ghirlande asiatici si rimanda a: STROCKA 1978; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 480-484; cfr. anche IŞIK 1998.

<sup>95</sup> In questo senso le fonti letterarie non aiutano, giacché non forniscono alcun indizio utile in merito a possibili mutamenti ideologici epocali. Una concisa panoramica sul problema dell'individuazione di un centro promotore lo sviluppo dei sarcofagi nel mondo antico è fornita in HIMMELMANN 1974, pp. 139-140.

<sup>96</sup> A parere di P. Zanker, gli artigiani sapevano in anticipo dove i pezzi sarebbero stati collocati, giacché spesso le

L'osservazione degli esemplari urbani è dunque immaginata in via, se non del tutto esclusiva, certamente preferenziale da un'angolazione frontale. La forma più comune dei sarcofagi è a cassa rettangolare, seppure ben attestata sia anche quella a *lenos*, ossia a tinozza<sup>97</sup>. Ben attestata, specialmente nelle prime fasi di produzione in età antonina, è la decorazione a ghirlande – già nota nel corso del I secolo d.C. – rette da diverse figure, che spesso assumono le sembianze di putti, e arricchite dalla presenza di scene figurate mitologiche ovvero di elementi decorativi inseriti nelle arcate (due o tre) disegnate dai festoni di foglie e frutti<sup>98</sup> (*tav. 34, fig. 130*). La più comune e diffusa tipologia decorativa, che interessa tanto i sarcofagi a cassa rettangolare quanto le forme a *lenos*, prevede raffigurazioni che si dispiegano a fregio continuo (*tav. 57, fig. 212*). Probabilmente già nel corso del II secolo d.C. si sviluppa il tipo “a colonne”, caratterizzato sulla fronte da un susseguirsi di colonne (da quattro a sette), sormontate da arcate o da frontoni spesso variamente alternati, oppure da un architrave continuo liscio<sup>99</sup>. Comuni nel III e nel IV secolo d.C. sono i sarcofagi, di minor impegno economico, decorati da strigilature, ossia da scanalature ondulate in successione, che possono rincorrersi su tutta la superficie oppure essere interrotte nella porzione centrale e/o laterale del fregio da *tabulae ansatae* ovvero da pannelli con scene figurate, con elementi architettonici, con edicole o ancora con clipei<sup>100</sup>.

Per quanto concerne invece i coperchi, nelle prime fasi della produzione (II secolo d.C.) questi si presentano a doppio spiovente con maschere o teste alle estremità e alzata frontale variamente decorata; accanto alla citata tipologia, si sviluppano presto anche i coperchi piani, ugualmente caratterizzati da acroteri angolari e fregio decorato. Il tipo a *kline*, con il defunto comodamente disteso, è di moda nel corso del III secolo d.C., forse per l'influsso del repertorio attico o microasiatico<sup>101</sup>.

Relativamente ai temi utilizzati per la decorazione, le botteghe della capitale mostrano una grande vitalità nella scelta dei soggetti e degli episodi mitici da mettere in scena, cosicché il repertorio urbano presenta un ampio ventaglio di storie d'amore, di vendetta, di morte violenta o accidentale, di rapimenti, di stermini<sup>102</sup>; non mancano in questo ampio complesso anche i tiasi

parti che non visibili vengono lasciate allo stato di abbozzo; ZANKER, EWALD 2008, pp. 31-32.

<sup>97</sup> Punto di riferimento sulle forme architettoniche dei sarcofagi urbani, con una completa analisi delle tipologie decorative, rimangono ancora KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 62 e ss. Sui sarcofagi a tinozza: *Ibidem* pp. 82-83.

<sup>98</sup> In generale, la maggior parte dei sarcofagi a ghirlande si concentra in età antonina, ma tale produzione non è affatto esclusiva di questo periodo. Invero, rilievi con figure ghirlandofore continuano a essere attestati per tutto il III secolo d.C., seppure tra gli archi disegnati dai festoni al posto di immagini mitologiche compaiono elementi decorativi, tra cui ad esempio maschere dionisiache. Sugli esemplari a ghirlande fondamentali: KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 223-235; HERDEJÜRGEN 1996. Il motivo dei festoni di foglie e frutti si connota come la trasposizione in immagine delle decorazioni affisse nella tomba al momento della deposizione o durante le feste in onore dei morti. È noto, ad esempio, che nel corso dei *violaria* e dei *rosaria* si era soliti adornare gli edifici sepolcrali con serti di fiori; attraverso la sua traduzione figurativa la decorazione della camere funerarie con ghirlande profumate diveniva permanente; cfr. ZANKER 2006, p. 182; ma soprattutto ZANKER, EWALD 2008, pp. 33-36.

<sup>99</sup> Sui manufatti a colonne: KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 76-80.

<sup>100</sup> Sui sarcofagi strigilati e le diverse forme: KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 73-76.

<sup>101</sup> Un'analisi delle diverse forme dei coperchi è offerta in KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 66-72.

<sup>102</sup> Un compendio dei miti utilizzati per la decorazione dei sarcofagi urbani è fornito in: KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 127 e ss. Sillogi inerenti determinati soggetti, ma corredati da una ricca analisi delle botteghe e dei tipi figurativi, sono offerti da: SICHTERMANN 1992 (Apollo, Marte e Venere, Bellerofonte, Dedalo e Icaro, Endimione,



dionisiaci o marini<sup>103</sup>, le Muse<sup>104</sup> e le Stagioni<sup>105</sup>.

## L'ATTICA

Nella serie attica, che si sviluppa dall'età di Adriano sino all'invasione degli Eruli (267 d.C.), le casse sono decorate da un rilievo che si sviluppa in maniera continua, ma non omogenea, su tutti i lati: sulla fronte e su uno dei lati brevi le scene sono generalmente ad alto rilievo, mentre sul secondo lato e sul retro le raffigurazioni appaiono a basso rilievo e, in linea di massima, meno curate. Gli esemplari, fabbricati ad Atene per lo più in marmo Pentelico, sono caratterizzati da casse con un maggiore sviluppo in altezza rispetto ai prodotti urbani<sup>106</sup>; ampio risalto è dato poi all'inquadramento architettonico<sup>107</sup>, con particolare rilevanza degli spigoli, spesso sottolineati dalla presenza di pilastri, colonne o figure di cariatidi (*tav. 56, fig. 209*). Per quanto riguarda la decorazione delle casse, ritorna il motivo a ghirlande con la presenza di due ampi e rigogliosi festoni (composti da frutti, grappoli d'uva, spighe e pigne) sui lati lunghi<sup>108</sup>. Ben attestata è anche la tipologia a fregio continuo, in alcuni casi caratterizzata da un ingombrante fondo liscio e libero entro cui si stagliano le figure (*tav. 55, fig. 205*); sia lo zoccolo che il bordo superiore della cassa presentano una decorazione ornamentale<sup>109</sup>.

Rivolgendo la nostra attenzione ai coperchi, questi si presentano a tetto a doppio spiovente – in alcuni casi caratterizzato da piccole tegole – fino alla fine del II secolo d.C., periodo in cui si assiste all'irruzione della forma a *kline*. A differenza degli esemplari urbani, i prodotti attici

Ganimede, Gigantomachia, le tre Grazie); GRASSINGER 1999 (ciclo achilleo, Adone, Enea, Atteone, Alceste, Amazonomachia).

<sup>103</sup> Sui sarcofagi con soggetti dionisiaci fondamentale: MATZ 1968-1975 (in cui si trattano anche i manufatti attici); ma cfr. anche KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 191-195. Sui rilievi con tiasi marini: RODENWALDT 1939; ma si veda anche KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 195-197.

<sup>104</sup> Per un compendio di manufatti ancora fondamentale: WEGNER 1966; ma cfr. anche KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 197-203.

<sup>105</sup> Le più complete sillogi di sarcofagi con Stagioni sono fornite in: HANFMANN 1951; KRANZ 1984; ma cfr. anche KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 217-223. Accanto a queste tematiche, a partire dal II secolo d.C., sono poi attestate scene ispirate alla vita quotidiana (su cui si vedano i bei compendi di: AMEDICK 1991; REINSBERG 2006).

<sup>106</sup> Uno dei problemi maggiori dei sarcofagi attici è quello relativo alla cronologia. Invero, la produzione si rivela troppo spesso "indifferenziata", senza che sia così possibile individuare degli elementi utili a cui ancorare una griglia cronologica; una sorta di evoluzione si può al più riconoscere nello sviluppo in altezza delle casse, che caratterizza gli esemplari più tardi; cfr. in questo senso GIULIANO 1962, p. 14; sul problema della cronologia ottimi spunti in WIEGARTZ 1977. In generale, sulle caratteristiche dei sarcofagi attici fondamentali sono a tutt'oggi KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 369-373. Secondo W. Fuchs i primi esemplari sarebbero stati scolpiti da maestranze specializzate nella fattura di rilievi neoattici; FUCHS 1959, pp. 152 e ss.

<sup>107</sup> I primi sarcofagi attici hanno infatti la forma di una piccola casa; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 369.

<sup>108</sup> Gli elementi atti a reggere le decorazioni vegetali sono piuttosto vari: in alcuni casi vi si trovano un Erote al centro e teste di buoi ai lati ovvero aquile; altrove al putto centrale si sostituisce l'aquila, mentre sul limitare del fregio compaiono dei bucrani. Tra gli archi disegnati dalle ghirlande sono sovente raffigurati: teste leonine, teste di satiri, teste femminili, gorgoneie; e ancora serpenti, grifi affrontati o sfingi, Eroti, *Nikai*. Per una completa analisi dei pezzi fondamentali: KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 435-441.

<sup>109</sup> La decorazione a fregio continuo fa il suo ingresso verso il 150 d.C. Il bordo della cassa presenta solitamente un architrave alternativamente decorato con ovuli e *sagittae* ovvero con *kyma* lesbio; al volgere del II secolo d.C. compaiono anche girali vegetali o motivi a meandro. Lo zoccolo mostra simili motivi decorativi, a cui si possono aggiungere elementi vegetali e girali; allo zoccolo si può anche aggiungere un plinto, scandito da diverse trame ornamentali.

mostrano un diverso, e decisamente più limitato, patrimonio mitologico: prediletti sono gli episodi legati al ciclo troiano, ma non mancano anche scene di battaglia, come la Centauromachia o l'Amazzonomachia, oppure immagini legate al contesto dionisiaco<sup>110</sup>.

#### L'ASIA MINORE

Decisamente più complessa è invece la produzione dei sarcofagi microasiatici, concentrati tra la metà del II secolo d.C. e il 260-270 d.C. Ora, fornire una panoramica completa delle tipologie dei sarcofagi asiatici e della loro scansione cronologica è impossibile in questa sede, giacché la serie si caratterizza per una forte varietà di forme e decorazioni facenti capo a più centri di produzione; ci limiteremo perciò a individuarne i gruppi principali<sup>111</sup>. In linea generale i manufatti sono concepiti come strutture architettoniche e plastiche libere nello spazio: le casse presentano una decorazione che corre uniforme su tutti i quattro lati e ciò implica che i pezzi fossero visibili nella loro interezza, magari collocati al centro delle camere funerarie o disposti lungo le strade principali delle necropoli. Tratto precipuo e comune alla produzione è la presenza di una decorazione ricca e spesso sovrabbondante. Il tipo più diffuso presenta una partitura a colonne e il centro di produzione principale è da ricercare nella Frigia meridionale, probabilmente a *Docimium*, nota peraltro per le cave di estrazione. L'inquadramento architettonico è caratterizzato da sei colonne tortili corinzie sui lati lunghi, che reggono un frontone al centro, due architravi ai lati e altrettante arcate sul limitare della cassa; tra il capitello e l'imposta dell'arco o del frontone si interpone un tronco di architrave. I lati brevi presentano invece tre arcate, di cui la centrale è generalmente frontonata; nella parte superiore delle nicchie compare solitamente una conchiglia<sup>112</sup> (*app. II, Ica 01-02*). Non mancano anche casi in cui le cinque edicole siano composte da un architrave continuo o arcate in successione<sup>113</sup>. Ampiamente noti sono poi i

<sup>110</sup> Una panoramica dei temi mitologici presenti sulle casse dei manufatti attici è offerta in KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 376-378 e ss. Sillogi inerenti specifici episodi sono poi fornite in: ROGGE 1995 (ciclo achilleo, Ippolito); OAKLEY 2011 (Pegaso e Bellerofonte, Elena e i Dioscuri, Ercole, Ifigenia in Aulide, *Kairòs*, Centauromachia, Leda, Muse, Odisseo, Edipo, Ofelte, Orestea, Orfeo, Pelope, Polissena, i sette contro Tebe, Scilla, Teseo e Arianna). Sui sarcofagi dionisiaci: MATZ 1968-1975, *passim*.

<sup>111</sup> Una delle più complete panoramiche sulla produzione microasiatica, con un tentativo di organizzazione dei diversi tipi architettonici e delle forme, è a tutt'oggi fornita in: KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 476 e ss.; fondamentale su questa produzione è pure WAELEKENS 1982.

<sup>112</sup> Sui sarcofagi microasiatici a colonne fondamentali sono: MOREY 1921 e 1924; LAWRENCE 1951; WIEGARTZ 1965; BORCHHARDT 1975, pp. 210-230 (concentrato per lo più sui manufatti di Myra); KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 503-507. La maggior parte della critica ravvisa significative rispondeenze tra l'impalcatura architettonica dei sarcofagi e le *scaenae frons* di alcuni edifici teatrali dell'Asia Minore.

<sup>113</sup> Sulla scorta della tecnica di lavorazione e delle trasformazioni che progressivamente subisce la cornice architettonica, si sono individuati due gruppi: Lidio e Sidamara. Il primo, che si sviluppa tra il 160 e il 200 d.C., prevede: ampio uso dello scalpello; il tronco d'architrave che si pone tra i capitelli e l'attaccatura degli archi o dei frontoni presenta due fasce decorative a *kyma* lesbio e ovuli alternati a *sagittae*; sugli architravi e sui coronamenti delle edicole si trovano tre fasce decorative con ovuli e frecce, con dentelli e con palmette; la cornice di base presenta una decorazione. La tecnica Sidamara, che fa il suo ingresso verso il 200 d.C., deriva dalla precedente e si caratterizza per: prevalente uso del trapano; il *kyma* lesbio che decora il tronco d'architrave si trasforma progressivamente in un tridente volto verso il basso, fiancheggiato da foglie di acanto; il fregio con ovuli e *sagittae* scompare, lasciando il posto a un grosso ovulo circondato da acanto; i fregi con ovuli e frecce, dentelli o palmette posti sugli architravi e sui coronamenti delle edicole dei sarcofagi con lavorazione Lidia sono sostituiti da un motivo a foglie di acanto continue, a volte interrotto da un grosso ovulo; la base non è decorata; la lavorazione si presenta generalmente

sarcofagi a ghirlande, caratterizzati generalmente sui lati lunghi da tre festoni retti da Eroti al centro e *Nikai* ai lati ovvero da bucrani nel mezzo e teste di ariete sul limitare dei fregi; nei fianchi compare invece una sola ghirlanda<sup>114</sup>; caratteristico di questa tipologia è lo zoccolo riccamente decorato con differenti soluzioni<sup>115</sup>. Non mancano poi manufatti a fregio continuo figurato, forse su imitazione attica, con gli spigoli posti in evidenza mediante elementi architettonici; zoccolo e bordo risultano modanati, spesso con la decorazione a uno o due *kymata* lesbi<sup>116</sup>. Relativamente ai coperchi, questi sono inizialmente a tetto displuviato, sovente arricchiti da antefisse leonine, ma a partire dall'età antonina assumono la forma a *kline*, ove il defunto è rappresentato steso; ai piedi o alla testa del letto compaiono sovente degli Eroti, mentre cani o protomi di cavallo sono spesso posti in fondo al materasso.

Per quanto concerne invece i temi scelti per le rappresentazioni, il repertorio dei sarcofagi asiatici appare piuttosto ridotto: oltre alle Muse e alle immagini con le fatiche di Ercole, vi sono anche raffigurazioni relative a personaggi omerici o ad alcuni protagonisti del mito, in particolare Dedalo e Icaro.

#### DIFFUSIONE E COMMERCIO

I prodotti attici, urbani e microasiatici diventano ben presto oggetto di commercio, tanto da essere variamente esportati in tutto il Mediterraneo, con zone di maggiore o minore diffusione. Nei territori occidentali il dominio è detenuto dai manufatti della capitale, ampiamente attestati nelle aree tirreniche dell'Italia meridionale, ma anche in Gallia, in alcune province africane (specificatamente la Numidia, la Proconsolare e la Tripolitania), in Britannia, in Spagna e in Portogallo; minore è invece il favore loro accordato dalle province orientali, ove i mercati sono per lo più in mano alle officine attiche, seppure alcune occorrenze siano comunque presenti in Siria, in Palestina e in Arabia<sup>117</sup>. I sarcofagi greci, a loro volta, si connotano come un prodotto

meno curata. La produzione dei sarcofagi a colonne si può dividere in quattro grandi fasi: dal 160 al 190 d.C. si annoverano tutti gli esemplari in tecnica Lidia; dal 190 al 200 d.C. sono compresi i manufatti con lavorazione Lidia, ma in cui già si possono cogliere elementi di quella Sidamara; dal 200 al 210 d.C. si colloca un'ulteriore fase di transizione, in cui i sarcofagi in tecnica Sidamara presentano ancora refusi di lavorazione tipicamente Lidia; dal 210 al 250 d.C. si annoverano tutti gli esemplari in tecnica Sidamara. Una prima sistemazione cronologica delle due serie è offerta in MOREY 1929, pp. 89, che però suppone due differenti centri di produzione per le tecniche di lavorazione: Efeso per i manufatti Lidi e una non meglio precisata zona nella porzione settentrionale dell'Asia Minore per quelli di Sidamara; MOREY 1929, pp. 71-78; *contra* EICHLER 1944-1945, pp. 128 e ss. Come ampiamente sottolineato da G. Ferrari la tecnica Sidamara si connota come una successione di quella Lidia, sì da rendere poco plausibile la presenza di due differenti centri di produzione; la diffusione di questi manufatti non sarebbe poi da ricercare nella Lidia, ma nella Frigia e, nello specifico, a *Docimium*; FERRARI 1966, pp. 84 e ss.

<sup>114</sup> Tra gli archi disegnati dai festoni vegetali compaiono sovente maschere, gorgoneia, aquile e busti.

<sup>115</sup> La produzione di sarcofagi a ghirlande si concentra tra il 140 e il 170 d.C.; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 499-500; da ultima IŞIK 1998; 2007a; 2007b (specificatamente per gli esemplari da Afrodizia).

<sup>116</sup> Anche questo tipo di sarcofago è attestato per un arco di tempo che, come per quelli a ghirlande, va dal 140 al 170 d.C.; in generale si veda KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 500-502; ma cfr. anche BORCHHARDT 1975, pp. 230-234 (per un'analisi sui pezzi di Myra).

<sup>117</sup> Sulla diffusione dei sarcofagi urbani: KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 267-272; una lista delle province in cui sono attestati i manufatti è fornita in KOCH 1977, pp. 255-268. Non mancano poi alcuni contributi incentrati sulla diffusione dei prodotti della capitale in specifiche aree dell'Impero, come ad esempio: CAMBI 1977, per la Dalmazia; KOCH 1989, pp. 163-169, per la Siria, la Palestina e l'Arabia; TEATINI 2011, pp. 403-410, per la Sardegna.

di lusso, richiesto da una committenza facoltosa, desiderosa di distinguersi tramite l'acquisto di un'opera costosa e foriera di non trascurabili implicazioni ideologiche<sup>118</sup>. I manufatti sono così esportati con successo in tutto l'Impero romano, tanto da condizionare e influenzare ampiamente le produzioni locali, divenendo spesso oggetto di imitazioni<sup>119</sup>. Al contrario, il commercio dei prodotti asiatici sembra essere più contenuto, concentrandosi per lo più a Roma e nei suoi dintorni, oltreché ovviamente nelle zone interne dell'Asia Minore<sup>120</sup>.

#### LE PRODUZIONI LOCALI

In tutte le regioni dell'Impero si assiste alla nascita di officine locali adibite alla lavorazione di sarcofagi, che si allineano alle tendenze dei centri maggiori. Non è mia intenzione, né sarebbe questa la sede adatta, inoltrarmi in una più ampia e complessa discussione sugli ateliers provinciali dell'Impero romano, oggetto peraltro di un più che accurato studio condotto da G. Koch ed H. Sichtermann a cui rimando senz'altro<sup>121</sup>. Ci si limita qui a sottolineare come la diffusione capillare, mediante le diverse direttrici commerciali, dei prodotti attici, urbani e asiatici sia all'origine di fenomeni di imitazione da parte degli scalpellini locali che, ognuno con i propri mezzi, tendono ad avvicinarsi il più possibile alle caratteristiche architettoniche e iconografiche dei modelli principali; le repliche possono essere eseguite in marmo o, sovente, in pietra e in linea generale risultano di fattura più modesta rispetto ai manufatti dei centri maggiori. Spesso si notano livelli di esecuzione qualitativa piuttosto bassi o stilisticamente disomogenei, oppure palesi fraintendimenti esecutivi ovvero reinterpretazioni di elementi iconografici. Ma accanto a manufatti che replicano impianti decorativi tratti dal repertorio diffuso nelle diverse zone a seguito delle varie importazioni, non mancano anche spinte più marcatamente autonome. Le botteghe provinciali infatti mostrano spesso accenti innovativi rispetto agli esemplari attici, urbani o microasiatici, sia da un punto di vista stilistico che compositivo. Si assiste così alla creazione di rielaborazioni programmate dei modelli, che danno l'avvio in diverse regioni e in determinati lassi cronologici a tradizioni artigianali affatto peculiari, di cui è peraltro possibile nella maggior parte dei casi seguirne lo sviluppo.

<sup>118</sup> L'esportazione dei sarcofagi attici non è un fatto meramente commerciale, ma implica l'identificazione dei committenti con la nuova sensibilità classicistica fiorita sotto Adriano: significa cioè aderire a una generica *paideia* che permette però di rivivere la mentalità del classicismo, palesando così la propria appartenenza a un mondo quanto mai definito nella cultura e nei privilegi; GIULIANO 1962, p. 15.

<sup>119</sup> Sulla diffusione dei manufatti attici nelle diverse province fondamentale è ancora: GIULIANO 1962; ma cfr. pure KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 461-470; sull'esportazione della serie in Palestina, Siria e Arabia si veda: KOCH 1989, pp. 183-209; sulla presenza di manufatti attici a Tiro: LINANT DE BELLEFONDS 1985; sul commercio nell'Italia settentrionale: CILIBERTO 1996 e 1998. Significativamente, i sarcofagi esportati a Roma mostrano il retro della cassa e uno dei fianchi in uno stato di semilavorazione, sì da assecondare le modalità di deposizione dei pezzi nelle tombe da parte della committenza urbana; PENSABENE 1986, pp. 333-334. Interessanti spunti sull'imitazione dei sarcofagi attici nelle diverse province dell'Impero romano sono forniti in KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 470-475.

<sup>120</sup> Sul commercio dei sarcofagi microasiatici resta fondamentale: FERRARI 1966; ma cfr. anche KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 507-509; sull'esportazione dei pezzi nelle province di Siria, Palestina e Arabia: KOCH 1989, pp. 170 e ss.; più in generale sull'importazione in Italia: PENSABENE 1986, pp. 333-347.

<sup>121</sup> KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 276-365 (per le province occidentali e i Balcani) e pp. 509-580 (per l'area orientale dell'Impero). Non mancano anche singoli contributi relativi alle manifatture attive in determinate zone, come ad esempio: GABELMANN 1973 e 1998, per l'Italia settentrionale; REBECCHI 1978, per l'arco adriatico; CLAVERIA 1998, pp. 143-149, per Tarragona; VALBRUZZI 1998 e LUCIGNANO 2010, pp. 66-70, per la Campania; BARATTE 2007, per l'Africa romana; TEATINI 2011, pp. 414 e ss., per la Sardegna.

## 1.2.2 MORIRE CON I MITI

In una società, come quella romana della media età imperiale, dove il livello di alfabetizzazione è fortemente disomogeneo all'interno delle diverse classi, l'immagine figurata è senza dubbio uno dei mezzi principali e più importanti di comunicazione<sup>122</sup>. Questo assunto risulta tanto più veritiero se lo si riferisce al mondo funerario, dove il sarcofago, ultimo e perenne ricordo di ciò che si era stati in vita, assume una notevole carica semantica e forza comunicativa. Ne consegue che le raffigurazioni scelte per la decorazione dei rilievi, lungi dall'essere casuali, divengono portatrici di un ben preciso messaggio che i congiunti del defunto, in possesso del "codice" per decifrare il sistema di segni di cui si compone l'immagine stessa, riescono a comprendere<sup>123</sup>.

Allorché dalla più comune cremazione, tipica dell'età repubblicana e primo imperiale, si passa agli inizi del II secolo d.C. a un uso pressoché esclusivo dell'inumazione, si assiste nel repertorio legato alla morte all'irruzione dei sarcofagi decorati con temi mitologici a carattere narrativo<sup>124</sup>: dopo aver informato di sé tutti gli aspetti del vivere quotidiano, brulicando tanto nei luoghi pubblici quanto nei contesti privati e fungendo da esempi paradigmatici cui riferirsi costantemente, le storie leggendarie vengono chiamate, per l'ultima volta, a decorare l'ultimo giaciglio marmoreo. Lo spirito del nuovo costume funerario mira non solo a una più marcata autoaffermazione individuale, che si esplica sia nei materiali utilizzati per la creazione dei sarcofagi – il marmo in via preferenziale – sia nella qualità artistica delle decorazioni, ma soprattutto a rendere palese l'appartenenza a una *élite* culturale<sup>125</sup>. Il linguaggio mitico diviene una forma allegorica di orazione funebre<sup>126</sup> e si connota al contempo come uno strumento di distinzione sociale, ove si riflette l'immagine del committente<sup>127</sup>.

Le lungimiranti parole del poeta comico Timocle, vissuto nel IV secolo a.C., sembrano offrire un'interessante chiave di lettura sul significato sotteso all'uso dei miti nel repertorio legato alla morte, quale ausilio nelle situazioni luttuose: "ascolta, amico mio; può valerne la pena. L'uomo è un animale nato per soffrire, la cui vita porta con sé numerose pene e dolori e questo è il modo

<sup>122</sup> Cfr. GHEDINI, COLPO 2007, p. 50; ZANKER, EWALD 2008, p. 37.

<sup>123</sup> Sull'importanza dell'arte romana come sistema semantico, si veda GRASSIGLI 1999.

<sup>124</sup> Sul passaggio dalla cremazione all'inumazione e più in generale sulla produzione di sarcofagi, si veda *supra* paragrafo precedente.

<sup>125</sup> "Le allegorie mitologiche che si dispiegavano nelle immagini in rilievo erano infatti una forma dichiaratamente ambiziosa, addirittura poetica, di linguaggio, da cui era possibile risalire al livello culturale dei committenti": ZANKER, EWALD 2008, p. 29; ma cfr. anche ANDREAE 1968-1969, p. 146. Il mito si rivela in fin dei conti un utile mezzo per continuare a vivere dopo la morte: così si esplica la ricerca dell'immortalità, sia nel materiale con cui costruire l'ultima ed eterna dimora, sia nelle iconografie attraverso cui decorarla; sull'utilizzo del marmo nel mondo funerario quale sinonimo di eternità si veda: VON HESBERG 2002; ZANKER, EWALD 2008, pp. 28 e ss.

<sup>126</sup> Cfr. ZANKER 2002, p. 51; ZANKER, EWALD 2008, p. 36.

<sup>127</sup> Si tenga sempre ben presente che le discussioni sul mondo eroico e divino si configurano come una sorta di "gioco sociale": la padronanza delle linee guida della mitologia greca era un elemento importante di distinzione (sulla stessa linea si pongono alcune interessanti osservazioni di WALLACE-HADRILL 2009, pp. 34 e ss. relativamente al repertorio pittorico pompeiano). Si pensi agli improbabili sproloqui mitologici di Trimalchione (ad esempio, PETRON. 59), allorché non distingue le varie figure eroiche o confonde celeberrimi episodi leggendarie.



che egli ha trovato per ottenerne sollievo; la mente, immersa nell'altrui sventure, dimentica le proprie, ne è confortata e più saggia di prima cresce. Rifletti anzitutto su cosa la tragedia mitica può fare per noi [...]. Uno che è pazzo pensi alla follia di Alcmeone [che dopo l'uccisione della madre era perseguitato dalle Erinni]; tu potresti avere gli occhi offuscati: i figli di Fineo sono ciechi; chi ha perso un figlio può trovare consolazione in Niobe [...]. Qualunque sia la propria pena, un uomo ne piange meno quando sente che altri soffrono angosce maggiori"<sup>128</sup>. Le diverse leggende che si stagliano sulle casse dei sarcofagi, lungi dall'avere un mero valore decorativo, sembrano rivestire un ruolo terapeutico. Le raffigurazioni sono strettamente legate al contesto funerario, giacché rimandano direttamente alla situazione luttuosa e ai sentimenti concreti del defunto o dei suoi familiari: morti violente o accidentali, stermini, ma anche imprese eroiche, seppur dall'esito fatale (si pensi alla caccia di Meleagro o a quella di Adone), oppure immagini fortemente sentimentali, incentrate sull'amore coniugale ovvero filiale. I rilievi presuppongono nell'osservatore la capacità di astrarre le diverse figure del mito dal contesto propriamente narrativo: ciò che interessa a committenti e artigiani non è tanto l'avvenimento mitico in sé, quanto l'esaltazione di determinate virtù o di certi sentimenti o ancora di specifici stati d'animo<sup>129</sup>. Così ad esempio, in un sarcofago di Cleveland<sup>130</sup> è messo in scena nella porzione destra del rilievo l'abbandono di Arianna da parte di Teseo: i due protagonisti recano teste ritratte in cui, tramite l'ausilio dell'iscrizione, vi si possono riconoscere una certa Valeria e il figlio Artemidoro perito a soli diciassette anni. Poco importa che il contesto narrativo scelto presupponesse tra i due protagonisti una passione erotica: ciò che conta è il dolore, la straziante agonia di una donna abbandonata – trasfigurata nelle forme mitiche di Arianna che perde il proprio amore – dal caro figliolo, di cui al contempo se ne esalta la *virtus* tramite l'identificazione con Teseo.

Le raffigurazioni mitologiche si configurano dunque come allegorie attraverso cui il morto può suggerire qualcosa su se stesso o sulle proprie virtù<sup>131</sup>. La scelta ragionata di un particolare mito e di un determinato episodio, a cui si può dare particolare risalto ponendolo eventualmente al centro della cassa, è quindi fondamentale ai fini comunicativi. È perciò logico pensare che i committenti riflettessero sul tipo e sul soggetto della decorazione<sup>132</sup>. La nota qualità paradigmatica dei miti richiedeva di individuare una certa situazione, consona alle proprie necessità espressive e modellarla secondo le esigenze del caso, magari ponendo in luce un particolare protagonista o concentrandosi su un episodio specifico<sup>133</sup>. L'osservatore poi, sulla scorta di liberi spunti

<sup>128</sup> TIMOCL. fr. 6 (ed. critica di J. M. Edmonds).

<sup>129</sup> Sulla necessità di "leggere astraendo" fondamentali ZANKER, EWALD 2008, pp. 52-54.

<sup>130</sup> Buckinghamshire, anni quaranta o cinquanta del III secolo d.C.; da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 380-377, con bibl. precedente.

<sup>131</sup> Sull'uso della mitologia nel repertorio funerario e i significati ad essa sottesi, si veda la recente e bella analisi condotta in ZANKER, EWALD 2008; ma cfr. anche NOCK 1946; TURCAN 1978.

<sup>132</sup> Sul rapporto artigiano-committente nella produzione di sarcofagi, si veda: ZANKER 2006, p. 181; ZANKER, EWALD 2008, pp. 51-52. Sul medesimo rapporto nel mondo della produzione pittorica, si vedano in particolare: ANDERSEN 1985; COLPO 2006; GHEDINI, COLPO 2007.

<sup>133</sup> Si pensi ad esempio ad alcuni sarcofagi che presentano la decorazione a rilievo con il mito della boriosa Niobe. La donna occupa spesso una posizione marginale, essendo relegata ai lati del fregio scolpito, mentre un'importanza maggiore è data alla morte cruenta dei figli innocenti che si dispiegano, con movimenti concitati e drammatici,

associativi, dettati anche dalla situazione personale o dalle sensazioni del momento ovvero dalle tremule luci delle lanterne che davano risalto all'uno o all'altro personaggio, legava a piacere le diverse immagini, concentrandosi ora sugli aspetti luttuosi, ora sui motivi più strettamente sentimentali, ora magari sui ruoli o sulle virtù rivestite dal defunto, in una sorta di grande elogio funebre<sup>134</sup>. Le raffigurazioni che si stagliano sui rilievi presupponevano sovente la presenza di molteplici livelli di lettura, che potevano anche essere arricchiti sulla scorta della cultura personale dell'osservatore o direzionati tramite le modifiche operate da artigiani e committenti sulle più consuete iconografie, ma in linea generale dipendenti dalla sensibilità momentanea dei visitatori del sepolcro, nonché dalle personali modalità visive e associative; in questo contesto "magmatico" difficilmente lo spettatore era veicolato su un unico e rigido piano interpretativo. Cito un esempio chiarificatore. La raffigurazione di Selene che si reca nottetempo a far visita al bell'Endimione dormiente si presta a diverse chiavi di lettura: l'esaltazione del sentimento amoroso che coinvolge i due protagonisti, che può essere direttamente riferibile alla reale situazione del defunto e dei congiunti; la possibilità di sublimare il sentimento in una dimensione escatologica, giacché il motivo della dea che tutte le notti fa visita al concupito ben si presta a divenire emblema di un amore eterno, che sopravvive oltre la morte; la celebrazione delle virtù del committente, non già eroiche o belliche, quanto piuttosto attinenti alla bellezza e alla prestantza fisica: il defunto è infatti paragonato a Endimione, giovane talmente affascinante da far innamorare perdutamente di sé addirittura una dea<sup>135</sup>.

Tale è l'importanza comunicativa delle allegorie mitiche che spesso, almeno a partire dalla metà del II secolo d.C., si assiste all'identificazione diretta dei defunti per mezzo di ritratti e acconciature alla moda applicate alle figure di dei ed eroi<sup>136</sup>. In questo fenomeno risiede anche la volontà di esprimere, attraverso le varie vicende, il proprio stato psicologico (dolore, nostalgia, ecc.), il che implica, sovente, una modifica in seno alle più consuete rappresentazioni dei temi mitologici<sup>137</sup>. La volontà di identificazione con le diverse figure del mito non caratterizza, peraltro, solo i defunti, ma anche i loro famigliari che, attraverso un determinato momento narrativo, esprimono il dolore per il trapassato e, nel contempo, suggeriscono qualcosa su se stessi o sulle

su quasi tutto il campo a disposizione. È il lamento per la morte di innocenti fanciulli l'argomento di rilievo e Niobe diventa l'esempio per antonomasia di chi, dopo la scomparsa di un familiare, permane in un eterno lutto, senza più essere in grado di tornare a gioire; per un'analisi del repertorio funerario relativo a Niobe si veda PARTE II, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.4; ma cfr. anche SALVO 2008-2009, pp. 57-68; più in generale KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 169.

<sup>134</sup> Cfr. ZANKER, EWALD 2008, p. 37 e 54.

<sup>135</sup> Sull'interpretazione del mito di Selene ed Endimione e le molteplici chiavi di lettura a esso connesse si rimanda a ZANKER, EWALD 2008, pp. 102-109. Va tuttavia ricordato che nel corso del tempo la critica ha più volte proposto svariate esegesi simboliche, di stampo escatologico, sottese all'uso della storia nel repertorio legato alla morte, collegandola spesso a più dotte dottrine filosofiche di matrice pitagorica. Per una bella panoramica in merito si veda SICHTERMANN 1992, pp. 40-53.

<sup>136</sup> Su questo fenomeno fondamentali sono ZANKER, EWALD 2008, pp. 45-50; ma cfr. anche: ZANKER 2002, p. 53 e ss.

<sup>137</sup> Si tenga sempre ben presente che le variazioni nella composizione delle iconografie, sottendono spesso una variazione nel significato del messaggio.

proprie virtù<sup>138</sup>. Se i sarcofagi, con i loro rilievi, sono lo specchio delle diverse modalità di “discutere sulla morte”, non desta certo meraviglia che un accento particolare caratterizzi così spesso lo stato psicologico dell’eroina o dell’eroe, riflesso dello stato d’animo e del defunto e dei suoi familiari. Più di tutti gli altri “Ovidio, il grande psicologo, si muove nel solco di questa tradizione [...] quando descrive nelle *Metamorfosi* gli stati psichici e le emozioni degli dei e degli eroi. Nelle figure del mito vengono così a depositarsi le esperienze psicologiche di intere generazioni e le immagini dell’arte sepolcrale non fanno altro che riattivarle”<sup>139</sup>.

<sup>138</sup> Esemplificativo in questo senso è il mito del ratto di Proserpina. Le più consuete raffigurazioni, solitamente, sono caratterizzate dalla giovane che tenta invano di svincolarsi dalle braccia del rapitore, Plutone, deciso a portarla con sé agli inferi e prenderla in sposa. Ebbene, in un sarcofago conservato ai Musei Capitolini (da ultimi: ZANKER, EWALD 2008, pp. 372-373, con bibl. precedente) Persefone, che presenta nel volto le fattezze fisionomiche della defunta, non solo asseconda placidamente il volere del rapitore, ma anzi svela il proprio corpo con il gesto dell’*anakalypsis*, lasciando a questo punto ipotizzare una probabile identificazione dello sposo nell’immagine del dio infero. Il ratto assume quindi un significato positivo, giacché espressamente rivolto al contesto nuziale.

<sup>139</sup> ZANKER, EWALD 2008, p. 42.



## CAPITOLO II

### LE *METAMORFOSI* OVIDIANE NELLA MEDIA E TARDA ETÀ IMPERIALE: TRA LETTERATURA E IMMAGINI

#### 2.1 OVIDIO LETTO DAGLI ALTRI: CONSIDERAZIONI SULLA FORTUNA DELLE *METAMORFOSI* DAL I AL VI SECOLO D.C.

*Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas [...] super alta perennis astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum, quaque patet domitis Romana potentia terris, ore legar populi, perque omnia saecula fama, siquid habent veri vatum praesagia, vivam*<sup>1</sup>: così scriveva Ovidio a conclusione di quella mirabile enciclopedia di miti che sono le *Metamorfosi*. E in fin dei conti aveva ragione. Non è cosa nuova asserire che la principale opera del poeta di Sulmona godette, almeno a partire dal XII secolo periodo che vanta il titolo di *aetas ovidiana*<sup>2</sup>, di una indiscussa fortuna, che attraversò indenne il Rinascimento, il Barocco, il Romanticismo per arrivare, superate le diverse tendenze del Novecento, fino ai nostri giorni<sup>3</sup>. Il grande poema del cambiamento è stato di volta in volta letto, commentato, appesantito da “lungaggini moraleggianti”<sup>4</sup>, preso quale fonte di ispirazione non solo dai poeti, ma anche dagli artisti che, guardando alle brillanti descrizioni in esso contenute, hanno tradotto in immagine quanto narrato dalla parola.

Pur tuttavia, se si abbandonano i più conosciuti orizzonti relativi alla fortuna di Ovidio dall’età medievale a quella contemporanea per spostare l’attenzione sui secoli a lui immediatamente seriori, ci si accorge che, a fronte della vastità di pubblicazioni che hanno come oggetto il “Fortleben” del poeta dal Medioevo sino almeno al secolo scorso<sup>5</sup>, scarsi e vaghi sono i cenni

<sup>1</sup> Ov. *met.* XV, 870-879.

<sup>2</sup> Definizione che compare in RAND 1963, p. 112.

<sup>3</sup> Cfr. PIANEZZOLA 1999, p. 164. “Tracciare sia pure a brevi linee la storia della fortuna di Ovidio significherebbe ripercorrere l’intera storia della cultura occidentale”: IDEM 1995, p. 594. Ch. Segal parla di: “ininterrotta popolarità dell’opera” (SEGAL 1991, p. 5). Sul rapporto che intercorre tra Ovidio e i posteri e la consapevolezza del poeta di continuare a essere letto si veda NICASTRI 1999.

<sup>4</sup> PANOFKY 1984, p. 99.

<sup>5</sup> La bibliografia in merito è vastissima. Mi limito qui a citare, senza pretesa di esaustività, quei contributi in cui è fornita una panoramica a volo d’uccello della fortuna ovidiana attraverso i secoli: FRÄNKEL 1945 (soprattutto per il Medioevo); WILKINSON 1955 (per il Medioevo e il Rinascimento); MUNARI 1960 (per il Medioevo); RAND 1953 (soprattutto per l’età moderna e contemporanea); CHEVALLIER 1982 (opera collettanea); PICONE, ZIMMERMANN 1994 (opera collettanea); ANDERSON 1995a (per una bella panoramica che attraversa tutte le epoche); GUTHMÜLLER 1997

per il periodo romano<sup>6</sup>. Nonostante la critica sembri dare per scontata una fortuna di Ovidio negli anni a lui immediatamente posteriori e nella poesia d'età imperiale, manca a tutt'oggi un sistematico lavoro di analisi che verifichi con certezza le forme e i modi di questa notorietà<sup>7</sup>. Già Scevola Mariotti a suo tempo scriveva: “una storia della fortuna di Ovidio è ancora da scrivere: un'opera sistematica sarebbe difficile, ma preziosa; almeno per i secoli I-VI e XII-XVIII conterrebbe capitoli importanti di storia della cultura”<sup>8</sup>; se per le epoche più tarde si sono abbondantemente colmate le lacune, tale discorso è tutt'ora valido per il periodo compreso tra il I e il VI secolo d.C. Ora, stante lo scopo di questa ricerca, che mira a individuare la presenza o meno di reminiscenze ovidiane nel repertorio funerario di età medio e tardo imperiale, è fondamentale conoscere l'impatto che ebbero le *Metamorfosi* in quel preciso lasso temporale; se, in altre parole, l'opera era effettivamente letta e conosciuta ai più. Senza pretendere, né sarebbe questa la sede adatta, di esaurire l'argomento, si cercheranno di individuare quegli elementi che dal I al VI secolo d.C. permettano di capire se, e in quale misura, il poema ebbe popolarità.

Pur se allontanato per sempre dalla città amata e nonostante le sue opere vengano presto bandite dalle biblioteche, Ovidio gode di immediata fama tra i contemporanei<sup>9</sup>. Il poeta stesso deve essere stato consapevole di questa notorietà se, in alcune delle elegie che vedono la luce sulle rive del Mar Nero, ricorda con amara felicità come certi suoi componimenti siano oggetto in Roma di rappresentazioni pantomimiche di grande successo presso il pubblico<sup>10</sup>. Purtroppo nessun titolo delle opere che calcarono le scene è menzionato dal Sulmonese, ma piace in questa sede pensare che, forse, qualcuna delle storie mitologiche narrate con esuberanza di particolari nelle *Metamorfosi* possa essersi prestata allo scopo in modo egregio. Una più chiara immagine della fama di cui godette il poeta, che sembra attraversare indenne tutto il I secolo d.C., è restituita dagli innumerevoli graffiti presenti sui muri di Pompei: frammenti di versi tratti dalle varie opere, spesso alternati a emistichi di Propertio, attestano una popolarità che coinvolge

(per il Rinascimento); GALLO, NICASTRI 1999 (opera collettanea); GUTHMÜLLER 2008 (per il Rinascimento). Un interessante e aggiornato compendio dei contributi relativi ai diversi periodi storici è invece fornito in: ALBRECHT 1995, pp. 818 e ss.; PIANEZZOLA 1995, pp. 594-595; IDEM 1999, p. 1964; CONTE, PIANEZZOLA 2006, pp. 753-755; BARCHIESI 2011, pp. CLXVIII-CLXIX.

<sup>6</sup> Ad esempio in: WILKINSON 1955, pp. 366-3370; MUNARI 1960, pp. 5-8; RAND 1963, pp. 108-112; DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990 (in particolare per il I secolo d.C.). Più corpose e complete sono le analisi condotte in: THOMAS 1959; RONCONI 1984-1985; ANDERSON 1995a, pp. xii-xviii.

<sup>7</sup> Di questo fatto si lamenta il ROSATI 1994a, p. 43, che nella stessa pagina scrive: “ciò che [...] sarebbe opportuno non è tanto allestire un regesto [...] di generici ‘richeggianti’ o reminiscenze ovidiane negli autori di età imperiale, quanto cercare piuttosto di distinguere in maniera più netta di come in genere avvenga le funzioni dei vari tipi di rapporto tra i testi ovidiani e quelli che ad essi si richiamano o su di essi si modellano”.

<sup>8</sup> MARIOTTI 1957, p. 609.

<sup>9</sup> A parere di E. Pianezzola “la maggiore opera di Ovidio ebbe da subito la meritata notorietà”: PIANEZZOLA 1999, p. 164.

<sup>10</sup> Ov. *trist.* II, 519: *et mea sunt populo saltata poemata saepe*; *ibidem* V, 7, 25-30: *carmina quod pleno saltari nostra theatro, versibus et plaudis scribis, amice, meis: nil equidem feci – tu scis hoc ipse – theatri, [...] non tamen ingratus est, quodcumque oblivia nostri impedit et profugi nomen in ora refert*. Cfr. WILKINSON 1955, p. 366. Sulle modalità di rappresentazione dei pantomimi e sullo stretto rapporto che intercorre tra essi e la produzione figurativa nell'età imperiale e nella tarda antichità si veda LADA-RICHARDS 2004.

anche le classi medio-basse della popolazione<sup>11</sup>. Non meno significative sono le circa settecento citazioni, dirette o indirette, che provengono dai *Carmina Latina Epigraphica*<sup>12</sup>, simbolo di una fortuna che non pare essere seconda neppure a quella del grande Virgilio. Se il poeta ha dunque goduto di ampio plauso tra la popolazione a lui contemporanea o di poco seriore, differente è l'impatto avuto tra i retori. Seneca e Quintiliano, seppure permeati di influssi della poesia ovidiana, non risparmiano critiche al creatore delle *Metamorfosi*, tacciandolo di eccessiva “*lascivia*”<sup>13</sup>, non già nel senso di licenziosità, bensì nell'accezione di una smisurata esuberanza, di una non troppo consona frivolezza tipica di colui che, perfettamente conscio della propria bravura, si abbandona senza freni all'estro creativo e manca di quella serietà che sola si addice alla materia epica<sup>14</sup>. Sebbene i giudizi espressi dai grammatici e dai retori nei confronti della tecnica poetica di Ovidio sembrano essere a prima vista decisamente severi, in realtà anche i critici più inflessibili mostrano di apprezzare nel complesso le opere del Sulmonese e di stimarne le doti di retore<sup>15</sup>.

Per quanto concerne l'insegnamento nelle scuole di grammatica, Ovidio non doveva essere del tutto sconosciuto, sebbene la sua fortuna non raggiunse mai quella di altri poeti, primo fra tutti Virgilio. Tra le opere di cui poteva disporre il *grammaticus* per l'insegnamento dell'*epos* e della mitologia, parte rilevante devono aver avuto, ma mancano notizie certe al riguardo, le *Metamorfosi*, uno dei più completi compendi di storie a carattere leggendario, da cui probabilmente si ricavavano estratti ed *excerpta* più agevoli per l'utilizzo scolastico; prediletti erano infatti manuali più comodi alla consultazione, come quello di Igino o quelli che confluirono in raccolte successive, ad esempio i tre Mitografi Vaticani. A tal proposito, Marziale ricorda: *haec tibi multiplices quae structa est massa tabellae, carmina Nasonis quinque*

<sup>11</sup> Sui graffiti pompeiani indispensabile: GIGANTE 1979; ma cfr. anche RAND 1963, p. 109; RONCONI 1984-1985, p. 3; ANDERSON 1995a, p. xiv.

<sup>12</sup> Cfr.: RONCONI 1984-1985, p. 3; ANDERSON 1995a, p. xiv. L'elenco completo delle epigrafi funerarie in cui forti sono gli influssi ovidiani, tra cui anche quelli, decisamente numerosi, delle *Metamorfosi* si veda: LISSBERGER 1934, pp. 157 e ss. Sulla presenza di Ovidio nei *CLE*: CUGUSI 1982, pp. 89-98; IDEM 1996, pp. 186.

<sup>13</sup> SEN, *nat.* III, XXVII, 13-14: *ut ait ille poetarum ingegniosissimus egregie. Sicut illud pro magnitudine rei dixit [...] ni tantum impetum ingenii et materiae ad pueriles ineptias reduxisset [...] non est res satis sobria lascivire devorato orbe terrarum*; QUINT. *inst.* X, 1, 88: *lascivus quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus*.

<sup>14</sup> Sulle critiche mosse dai due retori si veda: WILKINSON 1955, p. 368; RAND 1963, p. 110; RONCONI 1984-1985, pp. 5-11; ANDERSON 1995a, p. xiv; ANDERSON 1995b; PIANEZZOLA 1999, pp. 203-204. “Seneca e Quintiliano cercavano [...] l'epica, l'epicità dove non potevano trovarla”: *Ibidem*, p. 204. Non mancano, comunque, in questi due autori apprezzamenti al testo delle *Metamorfosi*; in particolare sul rapporto che unisce Ovidio e Quintiliano si veda TODINI 1995. La maggior parte della critica riconosce un forte debito di Seneca, prosatore e poeta, nei riguardi di Ovidio (“al fine della prassi della citazione, direi che le riserve sul poeta di Sulmona, recepite sostanzialmente dal filosofo, hanno un'importanza molto relativa soprattutto per quel che riguarda le *Naturales quaestiones*”: DE VIVO 1995, p. 44; ma cfr. anche *infra*). Questo rapporto di dipendenza del retore dal cantore degli amori divini è molto ridimensionato in RONCONI 1984-1985, pp. 6 e ss. È soprattutto il Seneca dell'esilio che, accomunato dal medesimo destino di *relegatio*, ha sentito vicino a sé l'Ovidio dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto*, soprattutto nella *Consolatio ad Helviam* e in *ad Polybium*; su cui: WILKINSON 1955, p. 367; RONCONI 1984-1985, p. 12; DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990, pp. 105 e ss.; DEWAR 2002, pp. 388-392.

<sup>15</sup> Addirittura si riteneva che i difetti di Ovidio poeta fossero assenti nel retore, elegante e raffinato al punto che la sua espressione sembrava poesia in prosa; DE VIVO 1995, p. 43.

*decemque gerit*<sup>16</sup>, flebile indizio di una possibile presenza di compendi tratti dal poema ovidiano, che ben si potevano prestare a una consultazione di tipo scolastico<sup>17</sup>.

Se, come detto in precedenza, i retori accolgono Ovidio con qualche perplessità, senza restrizioni è, invece, la fama di cui egli godette tra i poeti. Il cantore delle forme in cambiamento è ammirato, imitato, innalzato a modello e di questa popolarità sono eccellenti testimoni le reminiscenze, i più o meno espliciti rimandi ai testi delle sue opere da parte di autori quali Lucano<sup>18</sup>, Stazio<sup>19</sup>, Valerio Flacco<sup>20</sup>, Marziale<sup>21</sup>, Silio Italico<sup>22</sup> e, seppur con qualche riserva, anche lo stesso Seneca<sup>23</sup>. Il Sulmonese diviene dunque “dopo Virgilio, il modello di una poesia di scuola che ne fa suo cibo per le proprie esercitazioni, destinate, in parte, ad andare confuse con l’opera autenticamente ovidiana”<sup>24</sup>. Siamo di fronte a una modalità di recezione, e quindi di sopravvivenza delle *Metamorfosi*, che prende le forme dell’“imitazione”, un processo tanto creativo quanto vario nei modi di manifestarsi, che comprendono indistintamente l’allusione, la parodia, la referenza, sino alla creazione di vere e proprie poesie pseudo-ovidiane modellate sulle tecniche compositive proprie del cantore dei teneri amori. È la nascita di poemetti quali il *Nux* e probabilmente anche la *Consolatio ad Liviam* che, nei secoli seguenti, la critica avrà difficoltà a discernere dalle opere genuine del Sulmonese<sup>25</sup>. Al pari di Virgilio, anche Ovidio ha quindi avuto la sua schiera di epigoni, una tradizione questa inaugurata da Sabino, suo contemporaneo ed amico, che scrive lettere di risposta ad alcune delle più note missive delle *Heroides*<sup>26</sup>. E non manca neppure chi si fregia dell’ambito titolo di *poeta ovidianus*, come ben attesta un’interessantissima epigrafe sepolcrale del I secolo d.C. che recita: *Ovidianus poeta / hic quiescit*<sup>27</sup>.

La grande fortuna di cui godette Ovidio nel I secolo d.C. continua in quello successivo, seppur

<sup>16</sup> MART. 14, 192 (*Ovidi Metamorphosis in membranis*).

<sup>17</sup> Sul fatto che Ovidio fosse studiato nelle scuole di grammatica si veda: RAND 1963, p. 109; RONCONI 1984-1985, p. 4. Il WILKINSON 1955, pp. 367-368, sebbene non si soffermi sulla questione, si stupisce della mancanza di attestazioni certe relative all’insegnamento nelle scuole delle *Metamorfosi*, o anche solo dei *Fasti* che, a differenza delle opere a carattere più spiccatamente erotico, ben si addicono all’istruzione dei giovani romani. In effetti sorprenderebbe se le *Metamorfosi*, una sorta di compendio della mitologia nota, in cui molte delle storie hanno trovato la versione definitiva, non fossero studiate in un orizzonte, come quello scolastico, in cui *epos* e mito hanno una parte di rilievo.

<sup>18</sup> Sulla dipendenza di Lucano da Ovidio si veda: ESPOSITO 1995; WHEELER 2002a; ma cfr. anche TARRANT 2002.

<sup>19</sup> Sulla presenza di echi ovidiani nella opere di Stazio si veda: ROSATI 1994a (per l’*Achilleide*); DEWAR 2002, pp. 395-397 (per la *Tebaide* e l’*Achilleide*) e pp. 398-406 (per le *Silvae*); ma soprattutto KEITH 2002 (in particolare per la *Tebaide*); MC NELIS 2009, pp. 406-409 (per l’*Achilleide*).

<sup>20</sup> RONCONI 1984-1985, p. 14.

<sup>21</sup> Sullo stretto rapporto tra Marziale e Ovidio si veda: WILLIAMS 2002 (per la presenza di echi degli *Amores* negli *Epigrammi*); HINDS 2007, in particolare pp. 136-154 (per l’influenza esercitata dalle *Metamorfosi*); MC NELIS 2009, pp. 398-404 (per l’influsso dell’*Ars Amatoria* sul creatore degli epigrammi), con bibl. precedente.

<sup>22</sup> Sulla presenza di coloriture ovidiane nell’opera di Silio Italico si veda: BRUÈRE 1958.

<sup>23</sup> Sul rapporto tra Ovidio e Seneca: DE VIVO 1995; TARRANT 2002; MC NELIS 2009, pp. 404-406.

<sup>24</sup> RONCONI 1984-1985, p. 13.

<sup>25</sup> RONCONI 1984-1985, p. 13; WHEELER 2002b, p. 343.

<sup>26</sup> E nello specifico trattasi delle risposte di Ulisse a Penelope, di Ippolito a Fedra e di Enea a Didone; si veda RONCONI 1984-1985, pp. 13-14.

<sup>27</sup> Epigrafe rinvenuta nei pressi di Formia, CIL X, 6127.

in toni decisamente più sommessi. Permane ancora la divisione tra coloro che apprezzano senza riserva alcuna la sua poesia, imitandola o semplicemente ispirandosi ad essa in maniera più o meno esplicita, cioè i verseggiatori, e coloro che al contrario non risparmiano critiche, sovente tendenziose, che mirano ad oscurarne la popolarità. Numerose reminiscenze ovidiane si possono intravedere in autori quali Giovenale<sup>28</sup> e Apuleio<sup>29</sup>, che giunge persino ad affiancare al titolo della propria opera, *L'Asino d'oro*, quello del più importante componimento del poeta augusteo, le *Metamorfosi*. Al contrario, Tacito e, in particolare Aulo Gellio, che riflette il clima retorico della metà del II secolo d.C., non mostrano alcun interesse verso il Sulmonese<sup>30</sup>. A differenza dunque del periodo precedente in cui i retori muovevano sì delle critiche, ma individuavano anche degli elementi positivi all'interno del grande poema del cambiamento, in quest'epoca Ovidio non è preso in considerazione neanche per metterne in luce eventuali tratti negativi.

Per quanto concerne invece i secoli più tardi, III e IV d.C., seguire le forme della fortuna ovidiana è cosa assai più ardua per la maggiore lacunosità delle attestazioni letterarie<sup>31</sup>. In questo periodo sembra potersi rintracciare ancora qualche eco di quella nutrita schiera di imitatori del poeta augusteo che aveva preso le mosse nel I secolo dell'era volgare, basti pensare a una composizione presente all'interno dell'*Antologia Latina* – datata appunto tra il III ed il IV secolo d.C. – redatta in forma di lettera di risposta di Enea a Didone, chiara imitazione della più nota epistola VII delle *Heroides*<sup>32</sup>. Ma l'elemento culturale dominante in questo lasso temporale è certamente la letteratura cosiddetta cristiana che, in particolare dopo il tragico periodo delle persecuzioni, riscopre, attraverso la scuola, i classici del passato, riprendendoli con una sensibilità del tutto nuova e disseppellendo autori quali Virgilio, Orazio e Lucrezio; Ovidio non è di certo il nome principale che spicca in questo periodo, ma è innegabile che alcuni scrittori cristiani lo leggano con attenzione e ne siano a tratti influenzati<sup>33</sup>. Così accade, ad esempio, per Prudenzio, segnatamente per l'invettiva antipagana *Contra Symmachum* in cui sembrano potersi cogliere echi della poesia ovidiana<sup>34</sup>, ma anche per Arnobio<sup>35</sup>, Lattanzio<sup>36</sup>, Girolamo<sup>37</sup>, Agostino<sup>38</sup> e Ausonio<sup>39</sup>. In linea generale, il riferimento di questi autori alle

<sup>28</sup> Sull'influenza esercitata da Ovidio su Giovenale si veda: THOMAS 1958; EADEM 1959, pp. 147 e ss.; EADEM, 1960; ANDERSON 1995a, p. xv.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. xv.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. xv.

<sup>31</sup> Cfr. *ibidem*, p. xvi.

<sup>32</sup> ANTH. c 83; cfr. RONCONI 1984-1985, pp. 13-14.

<sup>33</sup> La motivazione per cui nei primi secoli dell'era cristiana la presenza ovidiana è poco pronunciata, può essere forse ricercata in una sorta di incapacità di riadattare la gigantesca opera del cambiamento al contemporaneo sistema filosofico-teologico; BARNARD 1987, p. 46.

<sup>34</sup> Secondo il Salvatore tale è l'influsso del poeta augusteo nell'opera di Prudenzio da apporgli persino l'appellativo di "Ovidio cristiano": SALVATORE 1958; più cauto ANDERSON 1995a, p. xvi. Il fenomeno è di molto ridimensionato in RONCONI 1984-1985, p. 15. Per un'analisi che mira a individuare le forme e i modi degli echi di Ovidio nelle opere di Prudenzio si veda: EVENEPOEL 1982.

<sup>35</sup> Echi ovidiani in Arnobio sono ben analizzati in LE BONNIEC 1982.

<sup>36</sup> ANDERSON 1995, p. xvi.

<sup>37</sup> Si veda *infra*.

<sup>38</sup> Si veda *infra*.

<sup>39</sup> RONCONI 1984-1985, p. 14.



*Metamorfosi* è circoscritto per lo più al I libro, in cui si narra della cosmogonia e delle origini del mondo; questa parte dell'opera è tuttavia letta in chiave biblica e reinterpretata alla luce del racconto della *Genesi*. In particolare, nei padri della chiesa suscita grande interesse la narrazione ovidiana della creazione dell'uomo, unico passo direttamente citato da Agostino<sup>40</sup>. Il fatto che la lettura delle *Metamorfosi* sia ricondotta entro gli invalicabili confini della fede cristiana non genera problemi, anzi è un chiaro indizio di come il poema del cambiamento continui ad essere conosciuto, seguiti ad essere rivisitato, seppur da una diversa angolazione; Ovidio, in altre parole, continua a sopravvivere. Segno dell'inossidabile presenza del poeta di Sulmona in questi secoli è lo sfogo di Girolamo che, nel commento al libro di Giona, si lamenta di quegli sciocchi pagani che non credono al veritiero racconto del profeta che rimase chiuso per tre giorni nel ventre di una balena, eppure accolgono a braccia aperte le più stravaganti metamorfosi di quei fin troppo numerosi dei, narrate con dovizia di particolari da Ovidio<sup>41</sup>.

Anche gli ultimi cantori della classicità pagana, baluardi di un mondo che sta volgendo al tramonto, non restano immuni dal talento poetico del Sulmonese. Il debito maggiore nei confronti del predecessore augusteo lo ha sicuramente Claudiano, soprattutto per l'incompiuto poemetto mitologico in esametri *Il ratto di Proserpina*, in cui utilizza come fonte principale il racconto presente nel V libro delle *Metamorfosi*<sup>42</sup>; ma echi del poema risuonano pure nell'*Epitalamio per le nozze di Onorio e Maria*<sup>43</sup>. Decisamente minore è la presenza di Ovidio nei grammatici e nei commentatori della letteratura classica, che con solerzia e affetto tentano di strappare il passato dall'oblio dello scorrere del tempo. Certo, essi conoscono, senz'ombra di dubbio, il poeta di Sulmona e le sue opere e non mancano di citarne alcune parti, sovente per spiegare il senso di altri testi, specialmente di quelli di Virgilio, ovvero per chiarire il significato di alcuni vocaboli latini, ma la sproporzione tra il numero di citazioni del creatore dell'*Eneide* o di Terenzio o di Sallustio o di Cicerone rispetto a quelle di Ovidio è abissale<sup>44</sup>. Il poeta augusteo "non ebbe il suo Probo, né il suo Donato, né il suo Servio"<sup>45</sup>: ancora una volta i grammatici rivolgono il proprio sguardo e il proprio interesse altrove.

Sebbene i secoli finali della tarda antichità, nello specifico il V e il VI d.C., sembrano essere influenzati pesantemente da Virgilio, i continui rimandi e rinvii alle *Metamorfosi* da parte degli autori cristiani lasciano chiaramente intendere una notevole familiarità con il poeta di

<sup>40</sup> AUG. civ. XXII, 24, che riprende Ov. met. I, 76-88. Cfr. ROBERTS 2002, p. 406.

<sup>41</sup> Cfr. HAGENDAHL 1958, pp. 210-211; RONCONI 1984-1985, p. 15. *Legant quindecim libros Nasonis Metamorphoseos et omnem Graecam Latinamque historiam ibique cernet vel Daphnen in laurum vel Phaethontis sorores in populos arbores fuisse conversas, quomodo Iuppiter; eorum sublimissimus deus, sit mutatus in cygnum [...] in tauro rapuerit et cetera, in quibus ipsa turpitudine fabularum divinitatis denegat sanctitatem* (cit. da HAGENDAHL 1958, p. 211).

<sup>42</sup> Ov. met. V, 346-571.

<sup>43</sup> Per la dipendenza di Claudiano da Ovidio si veda CHARLET 1999; ma cfr. anche ANDERSON 1995a, pp. xvi-xvii; DEWAR 2002, pp. 397-398.

<sup>44</sup> ANDERSON 1995a, p. xvii. Per una concisa, ma significativa, analisi del numero di citazioni relative a Ovidio in proporzione (o meglio sproporzione) a quelle di altri autori classici nei commentatori di IV secolo d.C. si veda RONCONI 1984-1985, p. 2.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 2.

Sulmona: egli non solo è letto e conosciuto, ma è addirittura preso quale fonte di ispirazione per la creazione di alcune opere a carattere squisitamente cristiano<sup>46</sup>. L'anonimo creatore del *De Sodoma*, uno scritto avente per oggetto la distruzione di Sodoma e Gomorra, narra della devastazione delle due città riprendendo il racconto di Fetonte e in particolare i cataclismi che questo causa all'universo dopo aver perso la guida del carro paterno<sup>47</sup>; l'autore cristiano trova nel mito dell'imprudente figlio del Sole l'allegoria dell'incendio delle due empie città. Il racconto biblico viene perciò strutturato alla stregua di uno dei tanti miti ovidiani trattati nelle *Metamorfosi*, cosa del tutto estranea ai più canonici testi cristiani dell'epoca; pure la trasformazione finale della moglie di Lot in statua di sale, ricorda la metamorfosi delle Eliadi in alberi<sup>48</sup>.

In generale, come già avvenuto nei secoli precedenti, i passi dell'opera che risultano più utilizzati dagli autori cristiani sono quelli contenuti nel I libro, specificatamente quelli del racconto della creazione dell'uomo, rivisitato in chiave biblica. Il riferimento alla composizione ovidiana sembra in alcuni casi andare ben oltre la semplice ispirazione, per assumere quasi le forme di una vera e propria *interpretatio*, come accade, ad esempio, in Claudio Mario Vittore e in Draconzio, che presentano l'atto della creazione alla stregua di una delle tante metamorfosi narrate nel poema del cambiamento<sup>49</sup>. Particolare interesse in autori di origine gallica, quali *Orientius* e Prospero, suscita l'immagine evocata da Ovidio nel I libro delle sue *Metamorfosi* di una pace cosmica che si manifesta come continua tensione tra gli opposti, lente attraverso la quale esaminare le condizioni in cui versa la propria terra natale<sup>50</sup>. Ma il debito maggiore nei confronti del poeta augusteo lo ha sicuramente Draconzio. In un nord Africa dominato dai Vandali si assiste ad una sorta di rinascita della letteratura e della poesia ed è proprio in questo contesto che si sviluppa e cresce la figura dell'autore cristiano. Draconzio ben conosce Ovidio e, senza riserve, attinge a piene mani dalle *Metamorfosi*, come si evince dal suo *De Laudibus Dei* in cui, per descrivere la creazione di Adamo ed Eva, si rifà ad alcune descrizioni contenute nel poema, in particolare a quelle relative alla storia di Pigmalione<sup>51</sup>. Attraverso lo scrittore

<sup>46</sup> Un'analisi della presenza ovidiana negli scrittori cristiani della tarda antichità è fornita da ROBERTS 2002.

<sup>47</sup> Ov. *met.* I, 747-II, 400. "The reminiscences of the destruction Phaeton wreaks [...] are not verbal – the language and treatment are quite different – but thematic": HEXTER 1988, p. 12.

<sup>48</sup> La datazione del *De Sodoma* è ipoteticamente collocata tra il IV e il VII secolo d.C., il suo autore è a tutt'oggi ignoto. Una convincente analisi dell'opera in rapporto al racconto ovidiano del mito di Fetonte è fornita in HEXTER 1988; ma cfr. anche ROBERTS 2002, p. 403.

<sup>49</sup> ROBERTS 2002, p. 406 ("christian authors use the Ovidian narrative of creation to understand and fill out the biblical text, an *interpretatio epica* of Genesis, but they also engage critically with the Ovidian account, subjecting it to a corrective reading inspired by Christian exegesis", p. 415); EVENEPOEL 1995, p. 92 (per il solo Draconzio, ma con interessante bibl. in merito).

<sup>50</sup> *Nulli sua forma manebat obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno frigida pugnabat calidis, umentia siccis, mollia cum duris, sine pondere habentia pondus. Hanc deus et melior litem natura diremit; nam caelo terras et terris abscidit undas et liquidum spisso secrevit ab aëre caelum; quae postquam evoluit caecoque exemit acervo, dissociata locis concordia pace ligavit:* Ov. *met.* I, 17-25. Questa *concordia discors* interessa non solo i due scrittori di origine gallica, ma più in generale molti poeti cristiani dell'epoca, che vi fanno più volte riferimento; si veda ROBERTS 2002, pp. 411 e ss.

<sup>51</sup> ROBERTS 2002, p. 403; ma soprattutto BOUQUET 1982 ("on peut avancer que pour Dracontius, Ovide est avant tout le poète des *Métamorphoses* auxquelles appartiennent les deux tiers à peu près des passages imités", p. 179);

cristiano le parole del poeta di Sulmona risuonano anche nelle corti dei Vandali. Ma la sorte accomunerà i due autori più di quanto ci si possa aspettare. Caduto in disgrazia presso il re Guntamondo per essersi mostrato fedele all'imperatore Zenone di Bisanzio, Draconzio perse i propri beni e venne imprigionato insieme ai famigliari. In tali circostanze è probabile che una particolare empatia lo abbia legato a quel poeta che trascorse gli ultimi giorni della vita esule, "imprigionato" in terra straniera. E difatti molte delle forme retoriche che caratterizzano le elegie dell'esilio di Ovidio ricorrono nel poema *Satisfactio*, inutile supplica che il poeta cristiano rivolge alla magnanimità del sovrano<sup>52</sup>.

Echi del Sulmonese si ritrovano pure in Rutilio Namaziano, la cui opera è fortemente permeata dalle modalità compositive delle elegie redatte sul Mar Nero. Il più diretto e chiaro rimando alle *Metamorfosi* si ritrova all'inizio del II libro del *De reditu suo*, in cui l'autore paragona la fine della grandezza di Roma, causata dalla distruzione dei libri sibillini per ordine di Stilicone, alla morte di Meleagro avvenuta per mano della madre Altea, a seguito della bruciatura del tizzone a cui la vita dell'eroe è intimamente legata<sup>53</sup>. Pure l'ultimo poeta dell'antichità, Venanzio Fortunato, mostra discreti influssi ovidiani, seppure non provenienti dalle *Metamorfosi*, bensì dalle *Heroides*<sup>54</sup>.

La "fortuna" di Ovidio è dunque attestata senza soluzione di continuità dal I al VI secolo d.C.: apprezzate o criticate le *Metamorfosi* sono sempre state lette, sono sempre state conosciute e hanno ispirato e influenzato sia gli autori pagani, sia quelli cristiani. Il poema svela così la propria natura poliedrica, cangiante, come le storie di cui è portatore, a seconda dello spirito con cui lo si osservi, sempre pronto a fornire nuovi interessanti spunti che ancora oggi non sembrano essersi esauriti<sup>55</sup>. Certo, Ovidio non godette mai della fortuna di un Virgilio e rimase sempre relegato su un gradino inferiore rispetto al cantore delle gesta di Enea. La grande stagione che vede protagonista indiscusso il poeta di Sulmona si aprirà solo con il XII secolo: da quel momento in avanti la fama di Ovidio non sarà seconda a nessuno.

IDEM 1995; EVENEPOEL 1995. Si citano di seguito, a titolo esemplificativo, alcune forti somiglianze che intercorrono tra i versi delle due opere: *nam consorte carens cum quo conferret egebat* (DRAC. laud. dei I, 359) riecheggia *sine coniuge caelebs vivebat thalamique diu consorte carebat* (Ov. met. X, 245-246); oppure: *constitit ante oculos nullo velamine tecta, corpore nuda simul niveo quasi nympha profundi: caesaries intonsa comis, gena pulcra rubore, omnia pulcra gerens, oculos os colla manusque, vel qualem possent digiti formare Tonantis* (DRAC. laud. dei I 393-397) che rievoca in maniera precisa non solo *interea niveum mira feliciter arte sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci nulla potest* (Ov. met. X, 247-249), ma anche *spectat inornatos collo pendere capillos [...] videt igne micantes sideribus similes oculos, videt oscula, quae non est vidisse satis; laudat digitosque manusque brachiaque et nudos media plus parte lacertos* (Ov. met. I, 497-502; versi in cui Apollo contempla la bellezza di Dafne).

<sup>52</sup> ANDERSON 1995a, p. xvii ("like Ovid, he let suffering inspire his creative spirit, so that in a clear sense the resultant poetry triumphed over adversity").

<sup>53</sup> Sul rapporto tra Ovidio e Rutilio Namaziano si veda da ultimo TISSOL 2002.

<sup>54</sup> Gli influssi ovidiani sono presenti nel *De excidio Thoringiae*, in cui l'eroina, figlia del re della città di Turingia, lamenta la rovina della propria patria rivolgendosi direttamente all'amato lontano. Il racconto prende così le forme di un messaggio elaborato come un'epistola, che attende con ansia una risposta. Lampanti sono i rimandi alle *Heroides*, seppure nell'opera ovidiana il contesto specificatamente epistolare sia chiaro sin dal principio; si veda ROBERTS 2002, p. 403 e ss., ma soprattutto CAMPANILE 1995.

<sup>55</sup> Non a caso il poema è stato oggetto di una delle più lunghe e dibattute storie degli studi, soprattutto filologici. Per una panoramica sulla bibl. di riferimento cfr. *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.1, note 19-20.



## 2.2 LA FORTUNA DELLE TEMATICHE NEL REPERTORIO FUNERARIO IN RAPPORTO A OVIDIO

Mitologia e sarcofagi, eternità e morte: un binomio dal sapore ossimorico, che ha però regnato sovrano nell'arco di tempo che va dagli inizi dell'età adrianea sino al volgere del III secolo d.C., allorché irrompono nell'orizzonte funerario numerosi sarcofagi che recano impressi i diversi momenti delle più note leggende i cui protagonisti sono dèi ed eroi. Immagini incise, scolpite, cristallizzate in un'eterna immobilità ove risuonano i moti, le passioni e i sentimenti tutti umani che animano indistintamente tanto gli olimpi quanto i mortali. Se da una parte il repertorio funerario di età imperiale fornisce un ventaglio di leggende, dall'altra una delle più ampie raccolte, quasi una vera e propria enciclopedia, di miti è fornita dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Piace a questo punto chiedersi se esistano e quali siano le modalità di interazione tra due repertori che offrono, chi attraverso le immagini chi tramite le parole, uno dei più ampi e completi compendi della mitologia nota tra il I e il III secolo d.C. Verificato che il poema del cambiamento circola ed è ben conosciuto ai più tra il II e il III secolo dell'era volgare, è ora tempo di riflettere sul ruolo giocato dal testo nell'aver influito e reso celebri determinate storie. Rileggendo nella prospettiva ovidiana la scultura funeraria è anzitutto necessario valutare la ricorrenza sulle casse dei sarcofagi dei miti trattati nelle *Metamorfosi* e, conseguentemente, verificare se anche l'episodio narrato dal poeta corrisponda effettivamente a quello raffigurato. Le tangenze, ancorché generiche, a livello di *soggetti* e *temi*<sup>56</sup> tra i due orizzonti narrativi, più che permettere una ricostruzione delle dinamiche di interazione tra testo e immagini o di diffusione delle raffigurazioni mitologiche in rapporto ai testi, soccorrono semmai nel delineare i contorni di una società che recupera, per i propri fini, storie elaborate e rese celebri dalla letteratura. In generale, i testi scritti possono influire più o meno marcatamente sulla fortuna di un racconto mitologico, sulla sua notorietà e sulla sua conoscenza: parola e immagine non sono due elementi astratti o avulsi dal contesto storico, ma in quanto prodotto umano condividono il medesimo orizzonte culturale e sono espressione di una società che, a seconda dei propri bisogni e delle proprie necessità espressive, utilizza, magari anche risemantizzando, quei miti facenti parte del vivere quotidiano<sup>57</sup>.

## 2.2.1 LA COSTRUZIONE DEL DISCORSO FUNEBRE: SOGGETTI E TEMI MITOLOGICI

Sulle casse dei sarcofagi i discorsi funebri e luttuosi vengono costruiti attraverso l'ausilio del linguaggio del mito<sup>58</sup>. I fregi scolpiti recano così una gamma relativamente ampia di storie

<sup>56</sup> Per *soggetto* s'intende l'argomento generale a cui si può ricondurre una raffigurazione, ad esempio un mito (Apollo e Marsia, Meleagro e la caccia al cinghiale Calidonio, ecc.). Il *tema* va inteso invece come lo specifico momento del soggetto, che è rappresentato nell'immagine (ad esempio, nel caso del mito di Apollo e Marsia, temi diversi sono quelli della scoperta del flauto, della gara musicale e della punizione); per ogni soggetto il repertorio può recepire uno o più temi.

<sup>57</sup> Cfr. GHEDINI 2011a, p. 179-180.

<sup>58</sup> Cfr. *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.2.2.

leggendarie desunte dall'enorme patrimonio della mitologia greca<sup>59</sup>. Prima di analizzare il repertorio funerario sotto la lente delle *Metamorfosi* di Ovidio è necessario delineare il quadro dei soggetti e dei temi selezionati da committenti e artigiani per la decorazione delle casse dei sarcofagi in rapporto al significato di cui sono portatori. Si tenga sempre presente che il messaggio veicolato dalle immagini non è mai così rigido e/o costante, ma è strettamente legato alle modalità visive e associative, nonché alla cultura o anche solo allo stato d'animo dell'osservatore; una raffigurazione è dunque suscettibile di diversi livelli di lettura, che possono essere tutti o in parte recepiti dallo spettatore. Fatta questa doverosa premessa è ora tempo di ripercorrere, seppur per sommi capi, i periodi di moda e i cambiamenti epocali di gusto a cui i diversi soggetti mitologici furono sottoposti<sup>60</sup>.

Ebbene, agli inizi della produzione (II secolo d.C.) nei fregi dei sarcofagi si ravvisano in via preferenziale raffigurazioni mitologiche a carattere narrativo, ove la morte è rappresentata come tale. Si tratta di soggetti in cui i giovani protagonisti scompaiono prematuramente, vittime dell'irruzione di un fato impietoso o della violenza degli dei: i Niobidi, uccisi per mano di Apollo e Artemide; Fetonte, fulminato dalla folgore di Giove; Atteone, sbranato dai propri cani per aver scoperto involontariamente Diana al bagno; Ippolito, trascinato dai cavalli imbizzarriti; Icaro, che precipita per aver volato troppo vicino al sole; sulla stessa linea interpretativa si potrebbero anche porre: i tragici massacri che si susseguono durante il sacco di Troia; la vendetta di Medea perpetrata ai danni di Creusa; la rivalsa di Oreste<sup>61</sup>. Strettamente connesse alle tematiche incentrate sul motivo della morte, sono le scene di compianto funebre sul corpo degli eroi: Meleagro, Achille ed Ettore spiccano per essere i soggetti prediletti. Tali raffigurazioni, oltre a esaltare la *virtus* del defunto, traspongono nella realtà mitica la situazione luttuosa che coinvolge la famiglia del trapassato. Attraverso l'allegoria mitologica i congiunti del defunto potevano riconoscere il proprio dolore nelle figure che, nei rilievi, attorniano affrante le salme: il Pelide che piange la morte di Patroclo o Andromaca quella di Ettore; Atalanta, Eneo e Altea che si disperano, con gesti spesso estremi, sul corpo dell'eroe calidonio<sup>62</sup>.

Tematicamente affini sono poi i rilievi in cui compaiono miti di rapimento: quello di Proserpina da parte di Plutone è di certo uno dei soggetti più amati, ma vale la pena ricordare anche Ila rapito dalle Ninfe o i Dioscuri che carpiscono le Leucippidi o ancora Ganimede portato in cielo da Giove sotto le mentite spoglie di un'aquila. In questi casi, rispetto alle "pure" immagini di morte, si intravede in filigrana un risvolto consolatorio: se le vittime sono spesso fanciulle

<sup>59</sup> Per un'analisi del cosiddetto fenomeno del "culto della cultura" greca, che condiziona ampiamente la comunicazione sociale in età imperiale, si veda ZANKER, EWALD 2008, pp. 38-39 e ss.; ma cfr. anche MÜLLER 1994, pp. 147 e ss. Per un compendio di miti greci utilizzati nei sarcofagi romani si rimanda a: SICHTERMANN, KOCH 1975.

<sup>60</sup> Sul repertorio mitologico in uso tra gli scalpellini di età imperiale, sui mutamenti di gusto epocali e sul loro significato fondamentali: TURCAN 1978, pp. 1726-1733; ZANKER 2002 e 2006; ma soprattutto ZANKER, EWALD 2008.

<sup>61</sup> Sulle immagini di morte violenta nel repertorio funerario e sul significato che esse rivestono, si veda la bella analisi di ZANKER, EWALD 2008, pp. 76-90; ma cfr. anche FITTSCHEN 1992, in particolare per i miti di Medea e Creusa e dello sterminio dei Niobidi.

<sup>62</sup> Sulle raffigurazioni di compianto funebre nella produzione di sarcofagi e sulla loro valenza semantica cfr. ZANKER, EWALD 2008, pp. 63-75.

indifese o giovanetti, l'autore del ratto è un dio. Così, ad esempio, nei sarcofagi relativi a Proserpina le defunte potevano paragonare il brusco irrompere della morte nella propria vita a quello del rapimento da parte del re degli inferi della cara figlia di Cerere; la *consolatio* risiede nel fatto che il rapitore è Plutone in persona e che la fanciulla ne diventerà eternamente la divina consorte<sup>63</sup>.

Un ruolo nient'affatto secondario in questo variegato orizzonte rivestono le scene di separazione, sovente accompagnate da un destino di morte latente, i cui protagonisti sono in genere coppie di innamorati mitici; di particolare fortuna godono le vicende di Alceste e Admeto, Laodamia e Protesilao, Venere e Adone<sup>64</sup>; tra le immagini che hanno quale punto cardine il tema "amore-morte", va certamente annoverata anche la storia di Selene ed Endimione<sup>65</sup>. E sono proprio le storie incentrate sulla passione sentimentale a godere di particolare fortuna, sì da essere tanto più diffuse rispetto alle pure immagini di morte, solo apparentemente più adatte al contesto funerario: si pensi, ad esempio, all'incontro tra Marte e Rea Silvia; ai convegni adulterini che hanno luogo tra Venere e il dio della guerra ai danni del fabbro olimpico; a Bacco che sorprende Arianna nel sonno; a Leda avvinghiata al candido cigno; al mostruoso e deviato amore che spinge Pasifae a unirsi a un toro.

Celebrativi della *virtus* del defunto sono invece i soggetti e i temi inerenti: le cacce mitiche di Meleagro, Adone e Ippolito ovvero le imprese di Achille<sup>66</sup>; e ancora Oreste, Teseo, Pelope alle prese con la corsa dei carri o Giasone impegnato nelle faticose prove in Colchide. All'esaltazione delle virtù guerriere dei defunti possono rimandare poi le raffigurazioni di battaglie mitiche, quali ad esempio la Centauromachia o l'Amazzonomachia. Desta invece una certa meraviglia l'assenza di raffigurazioni ambientate nell'Aldilà, in quel mondo ove i defunti avrebbero eternamente soggiornato. Invero, fatta eccezione per il tanto maestoso quanto celebre sarcofago di Velletri – in cui, nei diversi fregi che si susseguono sui quattro lati, fa bella mostra di sé il regno di Ade con tutti i suoi abitanti<sup>67</sup> – e per la complessa *nekyia* presente nel manufatto

<sup>63</sup> Sui miti di rapimento e sul loro significato fondamentale: ZANKER, EWALD 2008, pp. 90-98.

<sup>64</sup> All'interno di questa categoria si potrebbero fors'anche annoverare le immagini relative ad Achille e Pentessilea, in particolare la rappresentazione che compare su un sarcofago conservato nei Musei Vaticani (Città del Vaticano, Cortile del Belvedere, 230-240 d.C.). I due protagonisti, colti in una sorta di abbraccio in uno schema che sembra latamente suggerire l'influsso del cd. gruppo del Pasquino con Achille e Aiace, mostrano delle teste ritratte dei committenti, verisimilmente i due coniugi. Secondo una suggestione di P. Zanker, tale identificazione avrebbe permesso all'osservatore di prescindere dal contesto narrativo, trasponendo la coppia in una dimensione del tutto sentimentale, giacché il marito non poteva essere di certo immaginato nelle vesti dell'assassino della moglie; ZANKER, EWALD 2008, pp. 52-53 e pp. 285-288 (a cui si rimanda anche per una più generale analisi iconografica del manufatto).

<sup>65</sup> Per un compendio di immagini e una loro completa analisi si rimanda a: ZANKER, EWALD 2008, pp. 98-109.

<sup>66</sup> A un'esaltazione del defunto potrebbero anche rimandare le fatiche di Ercole, soggetto particolarmente apprezzato, non a caso, durante il regno di Commodo; tuttavia non è escluso che tali immagini veicolassero anche un ulteriore e più importante messaggio di natura escatologica, legato alla conquista dell'immortalità.

<sup>67</sup> Il defunto, decisamente ambizioso, "volle equiparare la propria dimora funebre al palazzo di Ade, nel quale pensava di stabilirsi come coinquilino"; ZANKER, EWALD 2008, p. 29. Velletri, Museo Civico Archeologico, metà del II secolo d.C.; su cui fondamentali sono: ANDREAE 1963, pp. 11-87; LAWRENCE 1965; ZANKER, EWALD 2008, p. 29.

di Villa Giulia<sup>68</sup>, assai rare sono le rappresentazioni dell'Oltretomba nel repertorio funerario, sebbene tali episodi non siano affatto ignoti alla più ampia tradizione mitologica<sup>69</sup>.

Va tuttavia precisato che le raffigurazioni luttuose, metafore mitiche del trapasso, non furono mai particolarmente popolari: dopo un breve periodo di moda che ha il suo apice nella metà del II secolo d.C., la consuetudine di ricorrere a soggetti e temi in cui la morte irrompe con tutta la sua crudeltà va lentamente scemando<sup>70</sup>; ugualmente, anche le immagini di lamentazione funebre cadono presto in oblio, giacché scompaiono nel corso della tarda età degli Antonini. E proprio a partire dalla seconda metà del II secolo d.C. si assiste a un cambiamento di repertorio nient'affatto secondario, giacché a una netta contrazione nel numero delle allegorie mitologiche, in particolare di quelle che mettono in scena la morte come tale e la lamentazione funebre, fa riscontro un incremento di sarcofagi caratterizzati da immagini di felicità eterna e di beatitudine. In questo torno di tempo ecco affollare i rilievi scolpiti tiasi marini e cortecci bacchici, con tutto il loro bagaglio di spensierata gioia e godimento dei piaceri della vita<sup>71</sup>; tali soggetti sono in assoluto i più diffusi tra il II e il III secolo d.C., tanto da superare numericamente tutti i sarcofagi mitologici narrativi. Non mancano poi raffigurazioni di pastori<sup>72</sup>, metafora di un'esistenza beata condotta nel pacifico mondo della campagna, o delle Stagioni<sup>73</sup>. A partire dal tardo periodo severiano si verifica un ulteriore mutamento epocale, giacché nella scultura funeraria si assiste a un progressivo abbandono delle tematiche mitologiche, pur con alcune eccezioni – la caccia di Meleagro, la caduta di Fetonte, Ippolito e Fedra, Prometeo, che ben si confà per una risemantizzazione in chiave cristiana –, fino alla loro definitiva scomparsa verso la fine del III secolo d.C.<sup>74</sup>

### 2.2.2 REPERTORIO FUNERARIO E REPERTORIO OVIDIANO: I SOGGETTI

Nel capitolo iniziale si è avuto modo di sottolineare come della circa che delle circa 250 storie narrate nelle *Metamorfosi*, solo 177 sono trattate con una certa ampiezza e sono spesso caratterizzate da interessanti spunti visivi<sup>75</sup>. Ponendo in relazione il repertorio di sarcofagi con

<sup>68</sup> Prima metà del I secolo d.C.; per una completa analisi del non comune programma decorativo ancora fondamentale: GASPARRI 1972.

<sup>69</sup> Cfr. NÖCK 1946, p. 141. Per un esame delle raffigurazioni dell'Ade, con precipua attenzione ai dannati (tra cui Tantalò, Issione, Ocno e le Danaidi), si rimanda a PETTENÒ 2004, pp. 99-115.

<sup>70</sup> Mutamenti di questo tipo riflettono, senz'ombra di dubbio, un cambiamento nell'espressione di valori e di bisogni comunicativi all'interno della società, caratterizzata da una nuova autocoscienza di fronte alla morte. Si veda l'insuperabile analisi in ZANKER, EWALD 2008, pp. 80-81 e *passim*. Un'eccezione a questo quadro è costituita dal mito di Fetonte, che continua a essere messo in scena per tutto il III secolo d.C., probabilmente da parte di una officina di età tetrarchica, che recupera episodi desueti per una ristretta cerchia di committenti; ZANKER 2006, p. 183.

<sup>71</sup> Per un'analisi di questi temi nel repertorio funerario si rimanda a ZANKER, EWALD 2008, pp. 117-167.

<sup>72</sup> Su cui fondamentali: HIMMELMANN 1974, pp. 156-177; ZANKER, EWALD 2008, pp. 170-73.

<sup>73</sup> Sull'uso delle Stagioni in relazione alla *felicitas temporum*: ZANKER, EWALD 2008, pp. 167-170.

<sup>74</sup> Cfr. ZANKER 2006, pp. 184 e ss.

<sup>75</sup> Il conteggio (177) delle storie proposto in questa sede è derivato, con alcune variazioni, dall'elenco fornito in TRONCHET 1998, pp. 565-568. Già Barchiesi aveva posto alla ribalta la difficoltà di classificare in modo preciso e univoco i soggetti sviluppati nel poema. Il numero può infatti cambiare a seconda del taglio con cui viene letto il

lo scritto ovidiano emerge con evidenza come unicamente 41 leggende trovino effettivamente riscontro nella scultura funeraria, ossia il 23% dei casi (*tab. II*). Sotto un certo aspetto il dato non stupisce, giacché dalla breve panoramica a volo d'uccello sul repertorio di soggetti e temi in uso nella produzione di sarcofagi non è certo sfuggito come le storie rivisitate dagli scalpellini e desunte da quell'enorme calderone che è il patrimonio mitologico non siano poi così numerose. Nell'arco di circa due secoli sono sovente le medesime leggende a trovare attestazione nella scultura funeraria e, altrettanto spesso, identici sono gli episodi selezionati; al più variano i particolari iconografici e, con essi, i messaggi o le sfumature semantiche che le raffigurazioni devono veicolare<sup>76</sup>. Questa situazione può essere in parte imputabile al fenomeno di un comune adeguamento, di acquirenti e scalpellini, a un mondo di idee e valori ampiamente diffuso<sup>77</sup>. Rispetto a quel compendio di mitologia che sono le *Metamorfosi*, l'arte sepolcrale appare assai ridotta in termini di scelta delle leggende da mettere in scena ed è dunque logica conseguenza che il numero delle rispondenze, ancorché generiche, a livello di *soggetto* si risolva in una percentuale piuttosto bassa.

E tuttavia è indubbio che in 41 casi esiste un rapporto che lega il poema ai rilievi dei sarcofagi. Lungi dall'asserire la presenza di un'eventuale influenza del cantore di Sulmona nella scelta dei miti da trasporre in immagine, che comunque ancora a questo livello non può essere dimostrata e dimostrabile, l'attenzione deve semmai rivolgersi ai quei complessi meccanismi ideologici, epocali e/o legati al contesto della rappresentazione, che decretano la fortuna iconografica di certi miti, patrimonio dell'immaginario collettivo romano di cui sono compartecipi tanto Ovidio quanto gli scalpellini. E in questo *milieu* mitologico di matrice greca, trasposto per buona parte in versi nel poema del Sulmonese<sup>78</sup>, attingono, ma non potrebbe essere altrimenti, la committenza e gli artigiani della media e tarda imperiale per veicolare dei messaggi legati alla morte. Se tale è il quadro di riferimento, non meraviglia che alcune delle storie raccontate dal poeta augusteo siano le stesse che, qualche secolo dopo, attirano l'attenzione della scultura funeraria. Le rispondenze tra i due piani narrativi si impostano, guarda caso, con miti più o meno esplicitamente collegati o collegabili con il mondo della morte oppure meglio confacenti a porre in risalto le virtù del defunto; in altre parole, da un sostrato comune anche al poeta augusteo gli artigiani recuperano quelle leggende che meglio si possono adattare per costruire un elogio funebre o un discorso luttuoso. Le storie sono dunque selezionate dalla committenza in maniera indipendente, in quanto funzionali a un determinato contesto<sup>79</sup>.

I legami tra i due piani narrativi sono, ancora in questa fase, del tutto generici e per lo più

testo, allorché, ad esempio, si faccia riferimento solo ai miti che illustrano vere metamorfosi o si annoverino anche quelli che caratterizzano le *ekphraseis* o ancora si prendano in considerazione quelli a cui sono riservati solo pochi versi; lo studioso, si ricordi, conta 250 storie mitologiche; BARCHIESI 2011, pp. CVII e ss.

<sup>76</sup> Cfr. ZANKER 2002, p. 65.

<sup>77</sup> "Tutti coloro che si servivano dei paragoni mitici lo facevano in maniera identica o simile; tutti facevano ricorso alle stesse qualità e agli stessi sentimenti": ZANKER 2002, p. 65.

<sup>78</sup> Si tenga infatti presente che, ad eccezione di pochi casi (Pomona e Vertumno, Pico), le *Metamorfosi* raccolgono in via esclusiva storie di ascendenza greca; BARCHIESI 2011, p. CXVIII.

<sup>79</sup> Cfr. TURCAN 1978, p. 1726.

confinabili nel limbo oscuro della casualità, giacché si tratta di miti ampiamente circolanti e facenti parte di un comune sostrato. I racconti del poeta augusteo e le raffigurazioni funerarie, ognuno con le proprie peculiarità, contribuiscono a mantenere vivo e a diffondere un patrimonio mitologico condiviso e ben noto ai più.

### 2.2.3 TEMI SCRITTI E TEMI RAPPRESENTATI: TANGENZE E DIVERGENZE

Laddove esistano delle rispondenze tra le storie scolpite sulle casse dei sarcofagi e le *Metamorfosi* a livello di *soggetto* è anche possibile nella maggior parte dei casi individuare dei legami inerenti uno o più *temi* (*tab. III*). Per ogni leggenda il repertorio funerario può recepire diversi episodi, la scelta dei quali è strettamente legata al contesto e al messaggio che i committenti, mediante le diverse immagini, desiderano veicolare. Va da sé che i rapporti sottesi ai due piani narrativi sono ancora una volta del tutto generici, per lo più riconducibili a un fatto puramente “casuale”, giacché se comune è il repertorio mitologico a cui attingono, indipendentemente, e Ovidio e gli scalpellini della media età imperiale, è logica conseguenza che sussistano delle tangenze.

È però necessario precisare che non tutti gli episodi descritti dal cantore di Sulmona ritornano nell’arte sepolcrale e, viceversa, non tutti i momenti di un mito raffigurati sui rilievi sono trattati nelle *Metamorfosi*. Individuare la motivazione sottesa allo scollamento tra i due repertori è piuttosto difficile, giacché attiene direttamente ai meccanismi ideologici di selezione delle tematiche da parte di artigiani e committenti. Tuttavia, in taluni casi sembra possibile riconoscere, pur con una certa cautela, la causa del divario tra testo e immagini. Invero, alcuni dei temi narrati diffusamente nelle *Metamorfosi* mostrano di essere a carattere squisitamente letterario: penso ad esempio al motivo del viaggio di Fetonte tra le sfere celesti o allo scontro verbale intercorso tra Niobe e Latona o ancora alla contesa scatenatasi tra Ulisse e Aiace per la conquista delle armi del Pelide. Tali episodi, parte integrante del discorso mitico, a ben vedere difficilmente potevano essere tradotti in raffigurazioni. Infatti l’immagine, a differenza della parola, è per sua natura statica e deve fissare un momento riassuntivo ed esplicativo dell’intera vicenda; il tema scelto deve, in altre parole, essere semanticamente pregnante per poter non solo essere compreso dagli osservatori, ma anche veicolare un determinato messaggio. In questa prospettiva si potrebbe anche comprendere perché alcuni eventi ampiamente attestati nel repertorio funerario, siano invece del tutto assenti nel lungo poema delle *Metamorfosi*. Si pensi, ad esempio, alla venagione di Ippolito, al trasporto e al compianto sul cadavere di Meleagro oppure di Atteone o ancora alla partenza per la caccia di Adone: si tratta all’evidenza di scene quanto mai adatte a costruire un discorso luttuoso, incentrato sul motivo della separazione o sul lamento funebre oppure volte all’esaltazione del defunto. Tra le *Metamorfosi* e le composizioni dei sarcofagi sussistono dunque per uno o più temi di uno stesso soggetto delle rispondenze, ma spesso anche delle divergenze imputabili al fatto che i due piani narrativi attingono certamente



al medesimo patrimonio mitologico, ma entrambi lo plasmano, lo rimodellano e lo adattano a seconda delle proprie necessità comunicative e di contesto.

Eppure, per cinque miti a un'identità di soggetto non corrisponde *mai* un'identità di tema (*tabb. III e V*): in altre parole, gli episodi su cui si concentra la fantasia del poeta augusteo e i temi eternati sui fregi scolpiti sono completamente differenti. Due sono le situazioni che si delineano sotto i nostri occhi:

- soggetti ove gli episodi narrati da Ovidio e noti nella più ampia tradizione iconografica sono assenti nel repertorio funerario, che seleziona scene diverse rispetto a quelle presenti nel poema (Peleo e Teti, trasporto del corpo di Achille, Polissena);
- soggetti in cui i temi presenti nelle *Metamorfosi* non sono altrimenti attestati nel variegato mondo di immagini, ivi compresa la produzione di sarcofagi (Pelope, Ecuba).

Al primo gruppo appartengono le storie di Peleo e Teti, del trasporto del corpo di Achille e di Polissena. I temi ovidiani dell'infatuazione del figlio d'Eaco per la bella Nereide e delle trasformazioni a cui essa ricorre per sfuggire all'inseguimento di un amante non del tutto gradito<sup>80</sup>, diffusamente noti e circolanti nell'immaginario figurativo del mondo greco ed etrusco<sup>81</sup>, sono del tutto ignorati dagli scalpellini, mentre s'un solo esemplare è attestato il momento delle nozze<sup>82</sup>. Di una qualche fortuna godette invece l'episodio del salvataggio del glorioso Pelide dal tumulto della battaglia scatenatasi attorno al suo corpo, che fu uno dei

<sup>80</sup> Ov. *met.* XI, 221-265. Il malcontento di Teti nell'unirsi a un mortale è un motivo già presente in *Il.* XVIII, 432-434, mentre la tradizione delle molteplici trasformazioni della Nereide per sfuggire dall'abbraccio di Peleo risale già a Pindaro (*N.* IV, 61-65 e *I.* VIII, 27-48) ed è poi ripresa anche da Ferecide (FGrHist 3 F 1 a-c), oltretutto da Apollodoro (III, 13, 5). Per un'analisi del testo del Sulmonese si veda PIANEZZOLA 2007, pp. 327-329.

<sup>81</sup> A prestare fede a Pausania (V, 18, 5) la scena dell'inseguimento doveva essere raffigurata sull'arca di Cipselo, conservata nel santuario di Olimpia (SPLITTER 2000; GIUMAN 2005). Il tema irrompe poi con inusitata fortuna nel repertorio vascolare greco e magnogreco: le iconografie propongono per lo più Peleo che rincorre ovvero già brandisce la concupita dalle forme in continuo divenire. Le metamorfosi di Teti devono aver messo a dura prova le capacità degli artigiani che, attraverso diversi espedienti, tentano di restituire figurativamente l'idea di un corpo che cambia, ora facendo spuntare da dietro la Nereide esseri più o meno mostruosi; ora ponendole in mano, a guisa di attributo, un serpente; ora circondando la coppia in lotta di belve, raffigurate spesso mentre affondano gli artigli nel corpo inerme di Peleo. Particolare interesse rivestono quelle composizioni in cui Teti si scosta un lembo del velo all'altezza delle spalle. Tale atto, solo genericamente riconducibile a un contesto erotico e matrimoniale, assume un significato più profondo, strettamente connesso alle trasformazioni cui va incontro la bella Nereide: è il gesto della metamorfosi. L'atto di svelarsi quale elemento indicativo della trasformazione è stato individuato per la prima volta da F. Ghedini per la sfortunata fanciulla Io, quale è raffigurata nella parte inferiore del piatto d'argento dorato rinvenuto ad Aquileia e conservato a Vienna (GHEDINI 1986, in particolare pp. 32-33); gestualità che connota la protagonista pure in alcuni quadri di area vesuviana, relativi alla prigionia presso Argo (EADEM 1986 e 2012b). Il medesimo movimento è pure utilizzato per connotare un'altra protagonista del mito che subisce una trasformazione, ossia Dafne, in affreschi provenienti dal comprensorio campano e raffiguranti il corteggiamento da parte di Apollo e il successivo vano tentativo di prendere la bella ninfa (EADEM 2008b, in particolare pp. 369-370, per l'identificazione del gesto). Sui gesti di metamorfosi si veda da ultimo l'interessante contributo di COLPO 2012a. Pure il mondo etrusco non disdegna affatto di mettere in scena l'episodio dell'inseguimento, con stratagemmi figurativi che ricalcano quelli dei pittori greci. Per un compendio di attestazioni iconografiche si veda VOLLKOMMER 1994, sez. VIII del catalogo.

<sup>82</sup> È attestato un unico esemplare, di fattura urbana: Roma, Villa Albani, prima metà del II secolo d.C. (età adrianea), da un edificio funerario nelle vicinanze del mausoleo di Cecilia Metella sulla Via Appia; su cui fondamentali: Villa Albani 1992, pp. 33-44, con ricca bibl.; MÜLLER 1994.

soggetti più rappresentati in Grecia durante tutto il periodo che va dall'età arcaica sino al tardo ellenismo, donde rifluisce nell'orizzonte figurativo romano<sup>83</sup>, in cui però sovente colui che si grava del peso di Achille non è tanto il Laerziade, come vuole il racconto ovidiano<sup>84</sup>, bensì, secondo una più accreditata tradizione, Aiace<sup>85</sup>. Se ora passiamo ad esaminare il repertorio funerario, possiamo notare come esso conti in tutto sei sarcofagi, che mettono in scena il mito in due grandi soluzioni compositive. La prima, attestata su un solo esemplare di fattura attica<sup>86</sup>, è derivata da un archetipo statuuario di età ellenistica, il cosiddetto gruppo del Pasquino, che tanta fortuna ebbe nel corso della prima età imperiale<sup>87</sup>. La seconda, nota da cinque manufatti riconducibili a botteghe urbane e attiche<sup>88</sup> (fig. 2), è dominata dal corpo esanime del Pelide in nudità eroica, recante

<sup>83</sup> Non è affatto improbabile che questa prepotente invasione di raffigurazioni relative al mito sia, almeno per il mondo greco, in parte da imputare al fascino esercitato dai poemi epici non omerici, quali la *Piccola Iliade* o l'*Etiopide*. Per un compendio, seppur conciso, della tradizione iconografica si veda: KEMP-LINDEMANN 1975, pp. 223-227; KOSSATZ-DEISSMANN 1981, pp. 185-193.

<sup>84</sup> Ov. *met.* XIII, 282-287.

<sup>85</sup> Nel più ampio panorama letterario non è affatto ignota la variante per cui a trasportare il corpo di Achille sia Ulisse e non già il Telamonio. Nella *Piccola Iliade*, di cui sopravvivono alcuni versi su un frammento papiraceo recentemente rivisitato (*P. Oxy* 2510; BRAVO 2001), è Odisseo che, in prima battuta, si grava del peso dell'eroe, salvo poi farlo scivolare sulle spalle di Aiace, in quanto stremato dalla fatica. Se tale versione ritorna senza troppe varianti in Apollodoro (*Epit.* 5, 4), è nel *Filottete* (vv. 371-373) che Sofocle dona al signore di Itaca un ruolo di prim'ordine all'interno della vicenda; non è improbabile credere che da tale tradizione sia poi rimasto influenzato lo stesso Ovidio. Anche nel repertorio iconografico non mancano esempi in cui a farsi carico del cadavere di Achille è Odisseo. In questo senso potrebbe essere letta la raffigurazione su una *hydria* a figure nere (510 a.C. ca., gruppo di *Leagros*, da Vulci, München, Staatliche, Antikensammlungen; BEAZLEY 1956, p. 362, n. 34; WOODFORD, LOUDON 1980, p. 29; KOSSATZ-DEISSMANN 1981, p. 189, n. 878; WÜNSCHE 2006, pp. 265-266). Al centro dell'immagine grandeggia un eroe inginocchiato, da tutti identificato come Aiace, che si fa carico sulle proprie spalle del corpo esanime dell'*aristos ton Achaion*, rappresentato senz'elmo, i cui capelli ricadono fluenti verso il suolo. Fanno da sfondo al gruppo le lance di guerrieri che, armati di tutto punto, si fronteggiano senza risparmio di colpi; in questo tumulto spicca sulla sinistra della composizione un eroe, in cui alcuni studiosi riconoscono Odisseo (KOSSATZ-DEISSMANN 1981, p. 189, n. 878), pronto ad affondare il proprio ferro nel corpo dell'avversario innanzi a lui. Ora, a rileggere alcuni versi superstiti della *Piccola Iliade* su un frammento papiraceo non si possono non riscontrare forti tangenze relative non solo e non tanto alla generica ambientazione della vicenda all'interno del contesto bellico, ma anche, e soprattutto, per quel guerriero che, inginocchiato, si fa carico del cadavere di Achille, i cui capelli, proprio come tramanda il racconto epico, ricadono fluenti ("[detto questo, Ulisse] caricò su di sé Achille morto. [Quando] si fu infilato sotto [il morto], [il corpo] spazzava il suolo con i piedi [giganteschi, la testa invece] si piegò in giù verso il suolo [- - -, e la sua chioma] stava giù [con le trecce] bionde"; sulla trad. del passo: BRAVO 2001, p. 62). Sulla scorta di queste interessanti risponderenze, ma è solo una semplice suggestione, si potrebbe forse riconoscere, vista la mancanza di legende esplicative, in quell'eroe inginocchiato Odisseo che si poggia sulle spalle il migliore tra gli achei, mentre si è tentati di identificare il guerriero in secondo piano con Aiace colto nell'atto di tenere a bada i nemici.

<sup>86</sup> Antalya, Museo; l'esistenza di questo sarcofago è ricordata di sfuggita da MAIURO 2005, p. 641, nt. 33 che, a sua volta, deve la notizia a una segnalazione orale di Massimiliano Papini. A mia conoscenza il manufatto ad oggi non è ancora stato pubblicato.

<sup>87</sup> Il gruppo è stato ed è tutt'ora oggetto di lunghe e dibattute discussioni che interessano sia l'attribuzione dell'originale, sia la fattura, se in bronzo o in marmo. Particolarmente discussa dalla critica è la datazione dell'archetipo: se alcuni propendono per una collocazione cronologica in età ellenistica, genericamente tra il III e il II secolo a.C., con una probabile attribuzione a scuola pergamena, altri invece individuano nel manufatto una creazione eclettica di ambiente romano, abbassando così la datazione ai primi anni della repubblica. Senza voler entrare nel merito del dibattito, né sarebbe questa la sede idonea, ci si sente di sposare la prima delle due ipotesi, ritenendo del tutto valida una datazione dell'originale nel corso dell'età ellenistica. La bibliografia relativa al gruppo del Pasquino è amplissima: ci si limita qui a citare le più recenti o importanti pubblicazioni, con ampia disamina delle copie rivenute e con una panoramica sullo stato della *querelle*: CONTICELLO, ANDREAE 1974; HAUSSMANN 1984; WÜNSCHE 1991; BALENSIEFEN 1996, pp. 85-87; SCHMID 2003. Un punto sullo *status quaestionis* è fornito in MAIURO 2005.

<sup>88</sup> Da botteghe urbane: sarcofago a Siracusa, Museo Archeologico Regionale 'P. Orsi', da Catania, frammentario, difficile affermare se appartenga alla fronte o a uno dei lati brevi, il pessimo stato di conservazione impedisce



solo il balteo da cui pende una spada che gli attraversa obliquamente il busto, trasportato da altri due guerrieri: uno lo afferra con entrambe le braccia che, passando al di sotto delle ascelle, si ricongiungono sul petto; l'altro, invece, lo regge per i piedi. In secondo piano, incedente al fianco della salma, è solitamente un vecchio che reca un bastone<sup>89</sup>. Ebbene, a confrontare queste iconografie con quanto narrato dal poeta di Sulmona non emerge alcuno spunto significativo, giacché Ovidio immagina, come testé ricordato, che sia Ulisse a gravarsi sulle proprie spalle del peso dell'*aristos ton Achaion*. Se per la prima soluzione iconografica, che ripropone il celebre gruppo del Pasquino, nei due protagonisti sono da riconoscere Achille e Aiace in linea con la *vulgata*, la seconda soluzione sembra trovare maggiori punti di contatto con la più tarda tradizione, nota da Quinto Smirneo<sup>90</sup>, secondo cui sarebbero stati genericamente i re achei a portare in salvo il corpo del più valoroso guerriero.



Fig. 2 - Siracusa, Museo Archeologico Regionale 'P. Orsi'. Frammento di sarcofago urbano con trasporto del corpo dell'eroe da Catania (GRASSINGER 1999, tav. 36, n. 4).

altresi di avanzare ipotesi cronologiche che superino la generica indicazione di un'epoca piuttosto tarda (MUSSO 1989-1990, pp. 16; TUSA 1995, p. 94, n. 91; GRASSINGER 1999, p. 209); sarcofago a Tunisi, Museo del Bardo, frammentario (KOCH 1975, p. 118, nt. 5; MUSSO 1989-1990, p. 16). Da botteghe attiche: sarcofago a Efeso, Magazzini sull'agorà bassa, secondo quarto del III secolo d.C., frammento del fianco destro di sarcofago illustrante sulla fronte Achille a Sciro (KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 418-419; MUSSO 1989-1990, p. 16; ROGGE 1995, pp. 128-129, n. 11); sarcofago a Roma, Catacombe di Pretestato, Museo, frammentario, appartenente probabilmente al rilievo laterale sinistro, metà-fine del III secolo d.C. (ROGGE 1995, p. 136, n. 23). Antalya, Museo, frammento di osteoteca in marmo, media età antonina (MUSSO 1989-1990, p. 16).

<sup>89</sup> In quest'iconografia, nota anche in altre classi di materiali, la critica ha alternativamente riconosciuto, senza mai giungere a un'ipotesi condivisa, di volta in volta il trasporto della salma di Meleagro (tesi un tempo avanzata dall'Amelung, ma del tutto rigettata dal Koch che nella sua attenta silloge sui sarcofagi relativi all'eroe calidonio espunge gli esemplari che recano la presente iconografia; KOCH 1975), di Paride (HERDEJÜRGEN 1989, pp. 17-19; EADEM 1996, pp. 85-87, n. 16), di Ettore (BARBANERA 1994; GRASSINGER 1999, pp. 63-66) ovvero di Achille (KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 419, in cui si avanza dubitativamente anche l'ipotesi di Patroclo; MUSSO 1989-1990; ROGGE 1995, pp. 61-62). All'interno del repertorio funerario le immagini relative al trasporto del corpo di Ettore mostrano notevoli varianti rispetto allo schema in questione: il figlio di Priamo è trasportato non già da guerrieri in arme, bensì da due servitori, che lo caricano sulle spalle, chi al di sotto delle gambe, chi al di sotto del busto (per un compendio di pezzi: GRASSINGER 1999, pp. 57-63). Ugualmente accade per Meleagro: seppure le raffigurazioni relative al trasporto dell'eroe calidonio rimandino latamente al tipo iconografico in esame, sono comunque presenti delle varianti affatto secondarie. È chiaro dunque che le immagini aventi per oggetto il figlio di Priamo seguono delle iconografie del tutto diverse e così accade pure per Meleagro, sebbene in quest'ultimo caso da un punto di vista figurativo le somiglianze siano decisamente maggiori. Non pare perciò così errato accettare, non senza delle riserve, una possibile identificazione delle rappresentazioni scolpite nel marmo con il tema del salvataggio del corpo di Achille, non altrimenti documentato nel complesso orizzonte funerario. Inoltre, seppure per la maggior parte dei rilievi non rimanga più di qualche frammento da cui è impossibile ricavare la più ampia quinta scenografica, in alcuni casi il protagonista dell'intera decorazione sembra essere proprio l'*aristos ton Achaion*. Chiaro esempio in questo senso sono i frammenti conservati alle catacombe di Pretestato in cui sui diversi lati del manufatto si dovevano rincorrere, quasi in un *continuum* narrativo, gli episodi relativi al soggiorno a Sciro, al cordoglio per la morte di Patroclo, al destino cui va incontro l'acerrimo rivale del Pelide, Ettore, e quindi, a conclusione, il trasporto del corpo esanime del protagonista dell'intero ciclo (così secondo l'interpretazione di ROGGE 1995, p. 136 n. 23). L'uso del medesimo tipo iconografico per mettere in scena miti differenti porta a concordare con L. Musso che questo si connota come uno schema generico, riferibile al trasporto del corpo di un eroe, che assume significato semantico attraverso il contesto in cui è inserito (MUSSO 1989-1990, p. 14).

<sup>90</sup> Q. S. III, 385-386.

La morte di Polissena è invece scarsamente documentata nel più ampio repertorio figurativo<sup>91</sup>. Se il tema ovidiano della fredda uccisione della fanciulla<sup>92</sup> compare su un sarcofago dipinto, forse proveniente da Clazomene<sup>93</sup> (fig. 3) e databile entro i confini del V secolo a.C., esso non sarà più ripreso dal repertorio funerario di età imperiale,



Fig. 4 - Madrid, Museo del Prado. Rilievo laterale sinistro di sarcofago attico con Achille e Polissena (SCHWARZ 1992, tav. 75.1).

che invece mette in scena il momento relativo alle nozze con Achille<sup>94</sup> (fig. 4).

Al secondo gruppo appartengono invece i miti di Pelope e di Ecuba. Per quanto riguarda il figlio di Tantalo, gli episodi su cui si concentra l'attenzione ovidiana, ossia l'ignominiosa cena imbastita dal padre e la ricostruzione in avorio della spalla del giovane<sup>95</sup>, sono del tutto diversi rispetto a quello scolpito sulle casse dei sarcofagi, in cui Pelope è alle prese con la corsa dei carri contro Enomao per la conquista della bella Ippodamia<sup>96</sup>



Fig. 3 - Leyde, Rijksmuseum van Oudheden. Sarcofago dipinto con la morte di Polissena da Clazomene (?). Disegno (Cook 1981, tav. 48.3).

<sup>91</sup> Nonostante il tema fosse raffigurato in più d'una pittura su tavola. Pausania (I, 22, 6 e X, 25, 10) descrive ben due quadri aventi per oggetto il sacrificio della Priamide sulla tomba di Achille, conservati rispettivamente ad Atene, nella pinacoteca dei Propilei, e a Pergamo; per un compendio di attestazioni iconografiche: TOUCHEFEU-MEYNIER 1994, sezione D del catalogo.

<sup>92</sup> Ov. *met.* XIII, 439-480. Il sacrificio della fanciulla, assente nei capolavori omerici, compare verso la metà del VII secolo a.C. nei poemi del ciclo epico, in particolare nella perduta *Iliou Persis* di Arctino di Mileto, a noi giunta attraverso il filtro, pur prezioso, del riassunto di Proclo (filosofo neoplatonico di V secolo d.C.). Sofocle vi dedica una tragedia (*Polissena*; TrGF IV fr. 522-528, Radt), che ha probabilmente contribuito a fissare e a rendere famosa la truce vicenda; tale tradizione rifluisce poi nei mitografi successivi, quali ad esempio Apollodoro (*Epit.* 5, 23) e Igino (*fab.* 110). Accanto a questa esistevano però molte altre versioni e varianti sulla morte dell'infelice Priamide; per una succinta, ma completa, analisi delle fonti letterarie relative al mito si veda GUIDORIZZI 2000, p. 370, nt. 566.

<sup>93</sup> Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, dal mercato di Izmir; su cui COOK 1981, p. 36, n. 8.

<sup>94</sup> Lato breve sinistro di un manufatto di produzione attica; Madrid, Museo del Prado, metà del III secolo d.C., da Napoli o dai suoi dintorni; su cui: ASR II, pp. 68-70, n. 62; KEMP-LINDEMANN 1975, p. 222; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 389; SCHWARZ 1992, pp. 266-270 (che lo data ai primi del III secolo d.C.). Sulla fronte è raffigurata la pace tra greci e troiani, mentre il lato breve destro è tutto dedicato alla morte di Achille. Diversamente J. H. Oakley individua nei protagonisti della raffigurazione Neottolema e Polissena, con riferimento all'uccisione della fanciulla sulla tomba del Pelide; OAKLEY 2011, pp. 49-52. In questa sede si preferisce però seguire l'interpretazione accreditata dalla maggior parte della critica, che riconosce nel rilievo il momento delle nozze tra l'*aristos ton Achaion* e la Priamide, cosicché sul sarcofago sarebbe messo in scena, in linea con lo spirito del tempo, un piccolo ciclo biografico, relativo alla più tarda rielaborazione che vede il Pelide perire nel santuario di Apollo Timbreo.

<sup>95</sup> Ov. *met.* VI, 403-411. Sebbene negli autori antichi l'evento cannibalico sia etichettato come ampiamente noto, quasi un soggetto letterario abusato (*quoi non dictus [...] umeroque Pelops insignis eburno, acer equis?*: VERG. *georg.* III, 6-8), in realtà assai scarse sono, di fatto, le trattazioni estese della vicenda. Oltre a Ovidio si possono ricordare: Pindaro (*O.* I, 49 e ss.), Apollodoro (*Epit.* II, 3) e Igino (*fab.* 83). Pausania (V, 13, 6) riferisce che in un tempio dell'Elide era conservata la spalla eburnea di Pelope, a suo tempo però non più visibile; la presenza di tale reliquia era già nota a PLIN. *nat.* XXVIII, 34. In generale e per un'analisi del significato che il mito assume nell'economia del VI libro delle *Metamorfosi* si veda ROSATI 2009, pp. 311-312.

<sup>96</sup> I manufatti, provenienti per lo più da botteghe urbane, anche se non mancano esempi attici, sono poco meno di una decina, concentrati tra la media età antonina e il III secolo d.C.; ASR III.3, pp. 386-400; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 174-175 e pp. 404-405; ZANKER, EWALD 2008, pp. 366-369; OAKLEY 2011, pp. 46-49 (per i sarcofagi attici).





Fig. 5 - Roma, Villa Albani. Sarcofago urbano con Pelope ed Enomao nella corsa coi carri (ZANKER, EWALD 2008, p. 368).

(fig. 5), in linea con quanto ampiamente attestato nella tradizione iconografica greca ed etrusca<sup>97</sup>. Ugualmente, la metamorfosi di Ecuba in cagna narrata con acribia nelle *Metamorfosi*<sup>98</sup> non solo non è mai raffigurata sulle casse dei sarcofagi, ma è un episodio sconosciuto anche al più ampio orizzonte iconografico. Il tema, certamente funzionale nel contesto del poema ove tutte le storie sono legate dal filo rosso della trasformazione dei protagonisti, non interessa viceversa il repertorio figurativo, che invece preferisce mettere in scena la regina troiana in più ampie composizioni relative alla morte di Troilo, al combattimento di Achille ed Ettore o al trascinamento del cadavere del figlio, fino ai massacri che, al termine della guerra decennale, hanno luogo sulla rocca di Ilio<sup>99</sup>.

Orbene nei casi sin qui citati, tra Ovidio e la produzione funeraria sono completamente assenti delle rispondenze a livello di tema. Arduo, se non addirittura rischioso, è avanzare delle ipotesi atte a motivare le scelte del poeta augusteo e della committenza nella selezione degli episodi da narrare o raffigurare. Ci si può al più limitare a osservare come per quei temi ampiamente trattati nelle *Metamorfosi* e attestati anche nella precedente tradizione iconografica, ma non nell'orizzonte funerario, lo scollamento tra i due repertori sia imputabile da un lato agli alterni periodi di moda a cui le diverse vicende sono soggette e, dall'altro, al fatto che committenti e artigiani necessitano evidentemente di altre immagini per potersi esprimere. Per quanto concerne invece quei temi trattati da Ovidio nel dettaglio, ma assenti tanto nell'arte sepolcrale quanto nella più ampia tradizione iconografica, essi ben testimoniano come nonostante il poema si connoti come la più completa *summa* della mitologia nota in età imperiale e nonostante continui a circolare tra il II e il III secolo d.C., il suo ruolo nella diffusione di alcune vicende leggendarie e nella formazione del repertorio non sia stato poi così dirimente.

<sup>97</sup> Sulle attestazioni figurative in cui ricorre il tema della corsa sui carri contro Enomao si veda: LACROIX 1976, pp. 337 e ss. (specificatamente per la sua rappresentazione sull'arca di Cipselo); COLPO 2004b, pp. 102-104 (volte alla ricostruzione della struttura del quadro *Pelope* descritto nelle *Immagini* di Filostrato Minore); più in generale TRIANTIS 1994.

<sup>98</sup> Ov. *met.* XIII, 481-575.

<sup>99</sup> Per un compendio di attestazioni iconografiche si veda LAURENS 1988.

## 2.2.4 SOGGETTI E TEMI A CARATTERE LETTERARIO

Una menzione a parte meritano quegli episodi mitologici che, pur traposti in immagine sulle casse dei sarcofagi, sono narrati da Ovidio in maniera del tutto letteraria (*tab. IV*): ci si riferisce in particolare alla presa della rocca di Ilio; alle vicende relative ad Arianna, segnatamente al dono del filo, alla fuga da Creta e all'abbandono dal parte del fedifrago Teseo; al burrascoso rapporto intercorso tra Trittolemo e Linco; al rapimento del bel Ganimede da parte di Giove sotto le mentite spoglie di un'aquila; alla fuga di Medea su un cocchio trainato da serpenti a seguito degli orrendi crimini commessi; alla tanto ambiziosa quanto vana scalata dei Giganti verso le vette dell'Olimpo; alle vicende troiane relative a Filottete e al ratto del Palladio; alla complessa storia di Dedalo e Perdice. Ora, a onta del tratto più caratteristico e caratterizzante le *Metamorfosi*, ossia la valenza ecfrastica, non è possibile individuare nel testo elementi descrittivi significativi che supportino un più puntuale confronto con il mondo delle immagini. I soggetti e gli episodi trattati nel poema del cambiamento sono certamente i medesimi che si ritrovano sulle casse dei sarcofagi, ma non è possibile leggere in sistema i due piani narrativi. I temi a carattere letterario testimoniano al più che sia il poeta di Sulmona sia gli artigiani della media età imperiale attingono a un patrimonio mitologico comune, ampiamente noto e condiviso, che da una parte Ovidio ha articolato e compendiato sul filo rosso della metamorfosi, mentre dall'altra gli scalpellini recuperano quale linguaggio attraverso cui costruire un discorso sulla morte. Testo e immagini si muovono dunque all'interno del medesimo sostrato mitologico, ma se e in quale forma le *Metamorfosi* abbiano avuto un ruolo nella conoscenza e diffusione di queste storie o, ancor più, nella formazione del repertorio, è cosa assai difficile da dirimere dato il carattere squisitamente letterario dei racconti.

Esemplificativo è il mito della presa di Troia. L'epocale evento, su cui si sono confrontati i versi di grandi autori greci e romani<sup>100</sup>, occupa una porzione assai concisa del XIII libro del poema del cambiamento (vv. 399-417). La narrazione, che prende le mosse immediatamente dopo la contesa scatenatasi tra Ulisse e Aiace per il possesso delle armi di Achille, si dipana per poco meno di una ventina di versi e ruota attorno ai tre ben noti episodi di violenza che hanno segnato il crollo delle mura della rocca di Ilio: la morte di Priamo, del cui sangue è inondato l'altare di Giove ove il canuto re cerca rifugio (*exiguumque senis Priami Iovis ara cruorem conbiberat*: vv. 406-407); la sorte a cui va incontro la giovane Cassandra che, trascinata con violenza per i capelli, tende le mani al cielo implorando gli dei (*tractisque comis antistita Phoebi non profecturas tendebat ad aethera palmas*: vv. 410-411); la tragica uccisione dell'innocente Astianatte, lanciato dall'alto di quelle torri da cui aveva visto poco tempo prima il padre tentare

<sup>100</sup> Cfr., tra i principali, i poemi epici che si vanno formando a partire dal VII secolo a.C., in particolare la *Piccola Iliade* di Lesche di Mitilene (metà o seconda metà del VI secolo a.C.) e l'*Iliou Persis* di Arctino di Mileto (metà del VII secolo a.C.), note entrambe dai, pur concisi, riassunti forniti da PROCL. *Chr.* 204-274; ma cfr. anche: LYK. *Alex.* 335 e ss.; APOLLOD. *Epit.* 5, 22; VERG. *Aen.* II; Q.S. XIII, 78 e ss. Un'analisi della tradizione letteraria è fornita in PIPILI 1997, pp. 650-651.



Fig. 6 - Mantova, Palazzo Ducale. Sarcofago urbano con *Ilioupersis* da Ostia (ZANKER, EWALD 2008, p. 335).

di allontanare i crudeli nemici dalla rocca patria (*mittitur Astyanax illis de turribus*: v. 415)<sup>101</sup>. I temi a carattere squisitamente descrittivo nel poema ovidiano, ossia la truce morte di Astianatte e l'empia violazione di Cassandra, non sono attestati nel repertorio funerario, a differenza di quanto accade invece nella tradizione iconografica precedente<sup>102</sup>. L'unico episodio del mito a essere scolpito sulla cassa di un sarcofago urbano<sup>103</sup> (fig. 6), nello specifico l'uccisione di Priamo, è liquidato da Ovidio con pochi versi a valenza letteraria.

Analoghi sono i temi relativi alla storia di Arianna, personaggio particolarmente amato dal poeta augusteo<sup>104</sup>. La scultura funeraria, attica e urbana, mette in scena gli episodi relativi al provvidenziale dono del filo da parte della fanciulla al giovane concupito, prodromico all'uccisione del Minotauro, al suo abbandono da parte di quel Teseo che aveva aiutato anche a costo di tradire la propria famiglia e al successivo incontro con Dioniso<sup>105</sup> (fig. 7). Seppure

<sup>101</sup> Si noti, per inciso, che in tutti e tre questi drammatici episodi gli autori delle violenze rimangono sempre anonimi, dando probabilmente per scontato, vista la grande notorietà, la loro conoscenza da parte dei più.

<sup>102</sup> L'impietosa uccisione di Astianatte per mano di Neottolemo gode di un periodo di gran moda nella produzione vascolare attica, seppure non manchino anche alcuni esemplari di fattura etrusca. Ben minore è invece il successo riscosso dal tema nell'orizzonte figurativo romano, giacché è noto unicamente da una testa marmorea a Tessalonica (II secolo d.C.) e da un rilievo a La Valletta proveniente da una villa (IV secolo d.C.); per un compendio di attestazioni si rimanda a: TOUCHEFEU 1984, sezioni F e G del catalogo. L'empia azione di Aiace, che strappa Cassandra dal sacro asilo, ebbe una travolgente fortuna nel repertorio iconografico, in particolare di matrice greca. Famosi sono i quadri polignotei con scena di *Ilioupersis* ubicati nella *Stoà Poikile* e nella *Lesche* degli Cnidi a Delfi, ove Cassandra, di cui si esaltava l'*ethos*, appariva ancora abbracciata al simulacro di Atena (cfr. PAUS. rispettivamente I, 15, 2 e X, 26, 3; in generale MORENO 1987a, pp. 49 e ss.; per una rilettura del complesso figurativo della *Stoà Poikile*: CRUCIANI, FIORINI 1998, pp. 19-76). La Priamide e Aiace dovevano essere nuovamente oggetto delle pitture che decoravano i pannelli lignei della balaustra dello Zeus fidiaco a Olimpia, opera di Paneno (450-430 a.C.). Numerosi sono anche i vasi magno greci che recano la raffigurazione dell'empio oltraggio e che ben testimoniano la diffusione del mito nell'area Occidentale. Il tema ritorna nella tradizione figurativa di epoca romana, messo in scena su diverse classi di materiali: pittura, glittica e rilievo. Le composizioni raffigurano per lo più la fanciulla, ginocchioni ai piedi del simulacro, mentre viene carpita per il braccio, più raramente per i capelli, dall'eroe acheo. Un compendio della tradizione iconografica del mito è fornita in: TOUCHEFEU 1981; PAOLETTI 1994; TOSO 2000a (specificatamente per le gemme).

<sup>103</sup> Mantova, Palazzo Ducale, da Ostia, 170-180 d.C.; su cui da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 333-336, con bibl. precedente.

<sup>104</sup> Egli infatti ne tratta in diversi dei suoi componimenti: *epist.* X; *met.* VIII, 169-182; *ars.* I, 527-564; *fast.* III, 459-516.

<sup>105</sup> Per un compendio di sarcofagi si veda: KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 187 e p. 193; BERNHARD, DASZEWSKI 1986, p. 1053, n. 11; p. 1058, n. 70; p. 1060, nn. 92 e 98; pp. 1063-1064, nn. 131-148.





Fig. 7 - New York, Metropolitan Museum of Art. Sarcophago urbano a ghirlande con il mito di Arianna e Teseo da Roma, tomba sulla Via Cassia (HERDEJÜRGEN 1996, tav. 13.1).

il Sulmonese non dimentichi di citare nelle *Metamorfosi* i diversi momenti della vicenda, a ognuno di essi non sono dedicati più di due o tre versi, in cui è assai difficile individuare spunti descrittivi precisi che vadano al di là di generici dettagli costitutivi l'impalcatura mitica nota all'immaginario collettivo. Nonostante sia stato possibile individuare nel repertorio pittorico di IV stile significativi punti di contatto con l'*Ars amatoria*<sup>106</sup>, questi interessano per lo più il momento in cui la fanciulla si accorge di essere stata abbandonata sulla spiaggia di Nasso<sup>107</sup>; e tuttavia il tema del risveglio di Arianna sola sulla riva, con la nave di Teseo in lontananza, e della sua disperazione non compare sulle casse dei sarcofagi. Il repertorio legato al mondo della morte recepisce dunque dei temi su cui l'Ovidio delle *Metamorfosi* non concentra la propria attenzione, semmai attratto maggiormente dal motivo della trasformazione della corona di Arianna in costellazione.

Sebbene gli episodi eternati sulle casse dei sarcofagi siano presenti nel poema che canta la forma in cambiamento, la genericità delle narrazioni del Sulmonese non permette di legare in maniera inequivocabile i due piani narrativi. Si pensi al mito di Trittolemo e Linco, della cui storia la produzione funeraria mette in scena il motivo del figlio di Celeo che, su un carro trainato da serpenti, sparge sulla terra i semi ricevuti da Cerere e con essi il dono dell'agricoltura<sup>108</sup> (fig. 8). Ora, non solo nelle *Metamorfosi*<sup>109</sup> l'episodio è a valenza del tutto letteraria, ma nei rilievi scolpiti non è mai esplicitato o riconoscibile il collegamento con l'invidia di Linco e con il vano

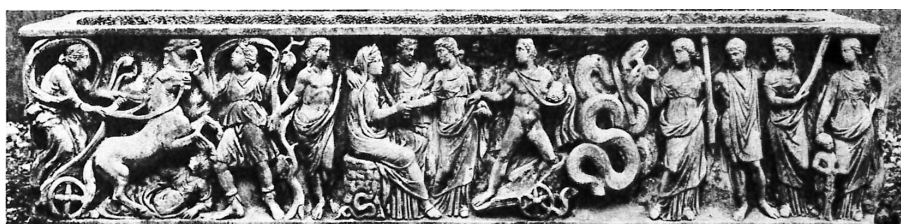


Fig. 8 - Wilton House. Sarcophago urbano con Trittolemo (KOCH, SICHTERMANN 1982, fig. 210).

<sup>106</sup> *ars.* II, 527-537; ma cfr. anche *epist.* X, 7-150.

<sup>107</sup> COLPO 2011b; ma cfr. *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.2. Più in generale sulla tradizione iconografica relativa al mito si veda BERNHARD, DASZEWSKI 1986.

<sup>108</sup> Per un compendio di sarcofagi si rimanda a KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 187-188.

<sup>109</sup> *Ov. met.* V, 642-661.



Fig. 9 - Roma, Palazzo Venezia. Sarcofago urbano con clipeo centrale, sotto il ratto di Ganimede (SICHTERMANN 1992, tav. 116.4).



Fig. 10 - Roma, Musei Vaticani, Cortile del Belvedere. Sarcofago urbano strigilato con Ganimede in qualità di coppiere di Giove (SICHTERMANN 1992, tav. 115.1).

tentativo di uccidere Trittolemo. Simili solo le considerazioni che emergono dall'analisi del mito di Ganimede, a cui Ovidio dedica solo pochi versi nel più ampio contesto del canto di Orfeo<sup>110</sup>. La storia è attestata nella scultura funeraria di fattura urbana sia in sarcofagi con clipeo centrale, in cui per lo più compare il tema del ratto<sup>111</sup> (fig. 9), sia in manufatti strigilati, che paiono prediligere l'immagine di Ganimede nelle vesti di coppiere di Giove<sup>112</sup> (fig. 10). Tuttavia, i pochi versi del poeta di Sulmona non solo sono privi di spunti descrittivi, ma nemmeno si distanziano dalla *vulgata* ampiamente nota sia nella tradizione letteraria<sup>113</sup>, sia nel precedente repertorio

figurativo<sup>114</sup>.

Le medesime caratteristiche mostrano anche Medea che fugge su un cocchio a cui sono aggiogati dragoni<sup>115</sup>,

<sup>110</sup> Ov. *met.* X, 155-161.

<sup>111</sup> Inserito al di sotto del ritratto del defunto entro clipeo; per un compendio di manufatti si veda: SICHTERMANN 1992, pp. 164-165, nn. 138-141.

<sup>112</sup> Ubicato per lo più al centro della cassa, in una porzione risparmiata dalle strigilature; una lista di esemplari è fornita in *Ibidem*, pp. 166-167, nn. 143-145. Entrambi i temi sono pure presenti su alcuni rilievi funerari o sculture a tutto tondo relativi alla decorazione di monumenti funerari provenienti dalla Pannonia, dal Norico e più in generale dalla Germania e dalla Gallia; si veda TOYNBEE 1977, pp. 361-364.

<sup>113</sup> Nelle fonti più antiche a rapire il giovane dotato di una bellezza soprannaturale e a portarlo sull'Olimpo quale coppiere sono genericamente gli dei tutti (*Il.* XX, 231-235; versione poi ripresa anche in D.S. IV, 75, 3) ovvero Zeus (*h. Ven.* 202-217; THGN. II, 1342-1350). È a partire dal V secolo a.C. che si afferma la tradizione per cui è l'aquila a elevare tra gli immortali Ganimede, come ben testimoniato da Euripide (*IA.* 1050-1054). Il rapace può essere un semplice "emissario" (VERG. *Aen.* V, 249-255; HOR. *carm.* IV, 4, 1-4; APUL. *met.* VI, 15) ovvero, secondo una redazione che si imposta e diviene famosa soprattutto a partire dall'età ellenistica, si configura come una delle tante metamorfosi a fini amorosi di Zeus (Alceo di Messene e Meleagro in *Anth. Pal.* XII, 64-65; PROP. II, 30, 27-30; MART. I, 6; APOLLOD. III, 12; LUCIANUS *DDeor.* 4; Stratone di Sardi in *Anth. Pal.* XII, 221). Per un compendio sulle fonti letterarie e sulle diverse versioni che si sviluppano nel corso del tempo si rimanda a REED 2013, pp. 200-202.

<sup>114</sup> Il mito irrompe alla fine del VI secolo a.C. nel repertorio vascolare attico. In accordo con quanto tradito nella letteratura, le prime raffigurazioni mettono in scena uno Zeus dalle forme tutte umane che rincorre ovvero già ghermisce Ganimede, per lo più intento in attività ludiche (SICHTERMANN 1988, pp. 156-157, nn. 7-51). A partire dal IV secolo a.C., allorché si diffonde la versione per cui a compiere il ratto è il padre degli dei sotto le mentite spoglie di un'aquila, nelle raffigurazioni si assiste alla comparsa del rapace. Una delle più note testimonianze è certamente la scultura bronzea di Leocare (PLIN. *nat.* 34, 79), che si impone nel più ampio orizzonte come modello a cui riferirsi. La fortuna di questa vicenda non si esaurisce di certo in età romana, raffigurata com'è su quasi tutte le classi di materiale, sebbene sia particolarmente amata dal repertorio glittico, musivo e scultoreo. Se le gemme, oltre al tema del ratto messo in scena con iconografie dipendenti dal modello di Leocare, si concentrano anche sul motivo di Ganimede in veste di coppiere di Giove (Toso 2007, pp. 44-49), diversamente nella scultura e nei più tardi mosaici l'episodio prediletto sembra essere quello del rapimento (per un'analisi delle attestazioni musive si rimanda a FOUCHER 1979). In quest'ultimo caso le composizioni, oltre a riecheggiare il gruppo bronzeo del maestro ateniese, raffigurano anche il giovane piegato su un ginocchio e assalito alle spalle dall'aquila, in uno schema forse derivato da una creazione di Timomaco; sulla tradizione iconografica relativa al mito si veda SICHTERMANN 1988.

<sup>115</sup> Ov. *met.* VII, 350-403. L'immagine della maga, crudele e spietata, è inserita nel repertorio funerario in composizioni di più ampio respiro, per lo più relative alla morte di Creusa; il motivo trascorre tutta la letteratura ed



i Giganti che tentano di scalare la vetta olimpica<sup>116</sup>, Filottete ferito<sup>117</sup> e il ratto del Palladio<sup>118</sup>. Sebbene la maggior parte dei temi goda di grande o discreta fortuna nel più ampio repertorio iconografico, rifluendo poi sulle casse dei sarcofagi, su di essi Ovidio non concentra affatto la propria attenzione descrittiva.

In certa misura diverso è invece l'orizzonte che si delinea per il mito di Dedalo e Perdice<sup>119</sup>, che in questa sede merita una menzione particolare. Scarsamente attestato nelle fonti letterarie, la versione più antica della storia non risale oltre la testimonianza fornita da alcuni lacerti della tragedia *Kamikoi* di Sofocle<sup>120</sup> e sembra godere di un certo interesse solo nei primi anni del I secolo d.C., allorché vi si soffermano, oltre a Ovidio<sup>121</sup>, anche Igino<sup>122</sup> e Apollodoro<sup>123</sup>; ma a differenza del poeta di Sulmona, sia il bibliotecario di Augusto che l'autore della *Biblioteca* tacciono la trasformazione finale di Perdice in volatile. Nel repertorio figurativo, tanto greco quanto romano, il mito sembra essere ignorato, giacché le attestazioni sono pressoché inesistenti<sup>124</sup>. Nell'orizzonte funerario è presente un rilievo frammentario, forse appartenente

è spesso ripetuto nell'orizzonte figurativo. Per un'analisi del repertorio funerario si veda: ASR II, pp. 204-217; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 159-161.

<sup>116</sup> Ov. *met.* I, 151-162. Il soggetto è trattato da Ovidio in maniera piuttosto sintetica: ben lungi dal soffermarsi sulla minuziosa descrizione delle singole monomachie, che pure trovano ampia traduzione figurata (per una panoramica sulle attestazioni si rimanda a VIAN 1951; 1952; 1988), il poeta si concentra sul motivo dell'ascensione degli esseri anguipedi all'Olimpo e sul tema della generazione degli uomini dal loro sangue (per un commento al passo cfr. BARCHIESI 2011, pp. 175-176). Per un compendio di sarcofagi: ASR III.1, pp. 112-114; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 147; da ultimo SICHTERMANN 1992, pp. 70-76 (con rimando al catalogo e alle relative tavole).

<sup>117</sup> Ov. *met.* XIII, 313-334. Per un'analisi del mito in relazione alla ricostruzione della struttura e della tipologia del quadro *Filottete* descritto nelle *Immagini* di Filostrato Minore si rimanda a PASQUARIELLO, COLPO 2004, pp. 174-175. Una panoramica delle fonti iconografiche è fornita in PIPILI 1994; per la diffusione del soggetto nella ceramica attica e italiota si rimanda a FONTANNAZ 2000; specificatamente per il repertorio glittico si veda TOSO 2007, pp. 64-68; sui sarcofagi (sono attestati solo due esemplari a ghirlande) cfr.: ASR II, pp. 148-152, n. 139; HERDEJÜRGEN 1996, pp. 85-87, n. 16 e pp. 88-89, n. 18.

<sup>118</sup> Ov. *met.* XIII, 336-353. Per un'analisi della tradizione figurativa relativa al mito si veda di recente: COLPO 2010, pp. 27-30 (con ricca bibl.); ma cfr. anche MORET 1997, specificatamente per il repertorio glittico. Sul riutilizzo politico del soggetto da parte dei signori della guerra nel corso della fine dell'età repubblicana si veda TOSO 2007, pp. 60-64. Sulle occorrenze, assai scarse, del ratto del Palladio nella tradizione letteraria si rimanda a: COLPO 2010, pp. 28-29; in merito al problema della presenza del Palladio a Roma cfr.: COPPOLA 1995, pp. 175-187; MORET 1997, pp. 285 e ss. Per quanto riguarda specificatamente il repertorio funerario si veda: ASR II, pp. 146-148; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 170.

<sup>119</sup> Sul mito e la nascita del *topos* dell'artista assassino si veda il recente contributo di BARBANERA 2012.

<sup>120</sup> TrGF F 323-327, Radt. L'opera, unitamente al *Minosse* e al *Dedalo*, formava una trilogia.

<sup>121</sup> Ov. *met.* VIII, 236-259. Il racconto del poeta si caratterizza per alcune innovazioni, in particolare per l'intervento salvifico di Atena nei confronti di Perdice. Non è improbabile che il cantore di Sulmona abbia fatto riferimento a una versione rara del mito, prendendo spunto da una o più fonti quali l'*Ornithogonia* di Boio (o Boios) e/o l'*Ornithogonia* di Emilio Macro, contemporaneo di Ovidio e da questi particolarmente apprezzato; HOLLIS 1970, pp. 62-63; ipotesi poi riprese in BARBANERA 2012, p. 282.

<sup>122</sup> Hyg. *fab.* 39.

<sup>123</sup> APOLLOD. III, 15, 8 (qui Perdice è il nome della sorella di Dedalo, mentre il nipote reca l'appellativo Talo; sulle varianti del nome di Perdice si rimanda a BARBANERA 2012, p. 281); cfr. anche III, 1, 4.

<sup>124</sup> Assai dubbioso è il riconoscimento di Perdice in due rappresentazioni vascolari gemelle del Pittore di Icaro ove, al di sopra della figura del figlio di Dedalo rannicchiato al suolo, si scorge un uccello (*lekkythos* attica, 470 a.C., New York, Metropolitan Museum of Art; BEAZLEY 1963, p. 696, n. 1; NYENHUIS 1986, p. 319, n. 47. *Oinochoe*, prima metà del V secolo a.C., da Vari, Atene, Collezione Vlasto; KAROUZOU 1945, p. 42; BEAZLEY 1963, p. 700, n. 83; NYENHUIS 1986, p. 319, n. 47). Si concorda invece con M. Barbanera (2012, p. 283) nell'impossibilità di identificare il tema della morte di Perdice in una pittura pompeiana proveniente dalla Bottega cd. del Profumiere (pilastro d'ingresso; PPM IV, p. 391). All'interno di una più ampia scena di processione di falegnami, sopra un

alla cassa di un sarcofago<sup>125</sup> (fig. 11), che raffigura due personaggi maschili in lotta, sullo sfondo di una città turrita: la figura di sinistra, vestita con l'*exomis*, sembra nettamente prevalere sull'avversario, come peraltro suggerirebbe anche lo schema iconografico, con il ginocchio piegato sulla coscia del nemico<sup>126</sup>. Ora, se alcuni riconoscono nella raffigurazione, non senza l'ombra del dubbio, il momento in cui Dedalo uccide il nipote<sup>127</sup>, altri reputano poco plausibile, e comunque indimostrabile, una tale suggestione<sup>128</sup>. A favore della prima ipotesi si potrebbe addurre la caratterizzazione, mediante l'applicazione dell'*exomis*, della figura dell'oppressore quale artigiano, ma è pur vero che in nessuna delle fonti letterarie relative al mito, o per lo meno di quelle a noi note, si fa cenno a uno scontro intercorso tra Dedalo e Perdice.



Fig. 11 - Fig. 5 - Verona, Museo Maffeiiano. Frammento di sarcofago con due personaggi in lotta (BARBANERA 2012, p. 283).

Supponiamo per un attimo, pur con tutte le cautele del caso vista anche la frammentarietà del pezzo che di certo non soccorre in fase interpretativa, di accettare come valida l'ipotesi di riconoscere nel rilievo in esame il tema dell'uccisione di Perdice per mano dell'invidioso artigiano. Ponendo mente al fatto che la storia sia del tutto sconosciuta nel repertorio figurativo e scarsamente documentata in quello letterario, assai significativo sarebbe ritrovare su un fregio funerario un tema che, in età romana, sembra essere narrato con ampiezza per la prima volta dal cantore di Sulmona. Si potrebbe di conseguenza proporre la suggestiva ipotesi che l'artigiano, o meglio, il dotto committente abbia operato una ripresa di un mito scarsamente attestato in età imperiale, ma che forse proprio le *Metamorfosi*, che pure tra il II e il III secolo d.C. continuano a essere frequentate e probabilmente a circolare in forma compendiaria, hanno contribuito a mantenere in vita e a rendere noto nell'immaginario collettivo. Per quanto sia affascinante pensare che nell'immagine sia possibile riconoscere il mito ovidiano, tuttavia non ci sono elementi probanti solidi per affermare con sicurezza questa interpretazione. Inoltre, a una più accurata analisi non sono poi molti gli spunti che permettano di rapportare in maniera sicura

*ferculum*, compare l'immagine di Dedalo nell'atto di osservare una figura ignuda stesa supina ai suoi piedi, da interpretarsi non già come il nipote esanime, bensì come una delle tante sculture opera del mitico artigiano. Nel gruppo è dunque da riconoscere una celebrazione di Dedalo quale creatore di statue.

<sup>125</sup> Verona, Museo Maffeiiano; LEVENTI 1994, p. 318, n. 3; BARBANERA 2012, p. 283.

<sup>126</sup> Tale schema, dalla forte carica semantica, ha un significato ambivalente, giacché è applicato indistintamente sia al combattente in atto di soccombere ovvero al supplente nei pressi di un altare, sia all'eroe vincitore inginocchiato su un avversario o su un animale (si veda la bella analisi condotta in DE CESARE 1997, pp. 42-55). E in effetti questa duplicità di significato ben si adatta alla figura di Dedalo e alla vicenda di Perdice: il mitico artigiano è sì trionfante sul capace nipote, ma solo momentaneamente. Egli infatti sarà vittima del suo stesso gesto di invidia e di rancore: il suo atto di *hybris* sarà punito, in una sorta di pena di contrappasso, dalla morte dell'amato Icaro che, guarda caso, precipita dal cielo come Perdice; Dedalo è così al contempo vincitore e vinto.

<sup>127</sup> In particolare LEVENTI 1994, p. 318, n. 3 (che riprende e accetta un'ipotesi avanzata da T. Panofka).

<sup>128</sup> Così da ultimo BARBANERA 2012, p. 283.

la raffigurazione con le *Metamorfosi*, giacché l'episodio è liquidato da Ovidio in due versi a valenza squisitamente letteraria.

### CAPITOLO III

## LEGGERE LE IMMAGINI

#### 3.1 NARRARE FIGURANDO

Tra il mondo letterario e quello iconografico intercorre una fitta trama di rapporti, giacché si tratta di due orizzonti che, seppur distanti, spesso si guardano l'un l'altro e si compenetrano reciprocamente. Tale complementarietà traspare brillantemente in un assunto di Simonide, secondo cui la pittura sarebbe una poesia silenziosa mentre la poesia una pittura parlante<sup>1</sup>. Sovente tra le righe dei testi letterari emergono riecheggiamenti di opere d'arte, riferimenti velati proposti più o meno consciamente dai diversi autori, che mostrano all'evidenza come il mondo della parola sia strettamente legato a quello dell'immagine. Si pensi in questo senso alle numerose reminiscenze artistiche che caratterizzano gli epigrammi di Meleagro<sup>2</sup> ovvero, in maniera più esplicita, alle pinacoteche, siano essere reali o fittizie, descritte dai due retori di Lemno oppure da Encolpio<sup>3</sup>. Ancor più significativi della facilità con cui dialogano testi e immagini sono le iscrizioni, i versi o i cicli di epigrammi associati alle rappresentazioni: si pensi, a titolo esemplificativo, alla Casa V 2, 10<sup>4</sup>, ove alla pittura con Fedra e Ippolito si accompagna un distico che riecheggia i versi delle *Heroides* di Ovidio<sup>5</sup>; oppure, in forme assai più ampie,

<sup>1</sup> Come riferito da PLU. (*Sulla gloria degli ateniesi*) 346f: “è pur vero che Simonide definisce la pittura poesia muta e la poesia pittura che parla” (trad. a cura di I. Gallo, M. Mocchi). In generale, sugli epigrammi per opere d'arte attribuiti a Simonide si veda BRAVI 2006.

<sup>2</sup> La figura di Eros costituisce il filo conduttore dei componimenti di Meleagro. L'immagine poetica suscita nel lettore la creazione di un'immagine mentale che, rinviando alle numerose raffigurazioni parte di un comune e condiviso patrimonio, permette all'autore di descrivere nel migliore dei modi gli effetti del desiderio amoroso. Meleagro (*AP.* V, 179) si figura infatti un piccolo Eros dai piedi legati, che rievoca le rappresentazioni del dio recante dei ceppi le quali, guarda caso, fioriscono numerose proprio a partire dall'età ellenistica. Le attestazioni relative a Cupido che reca ceppi alle caviglie interessano per lo più il repertorio glittico, pittorico e scultoreo; BLANC, GURY 1986, pp. 967-968, nn. 77-84. Per una bella analisi in chiave figurativa dei componimenti di Meleagro, raccolti nell'*Antologia Palatina* e collocabili entro i confini del II secolo a.C., si rimanda a GUTZWILLER 2010.

<sup>3</sup> Su Filostrato Maggiore si veda da ultima ABBONDANZA 2008; ma cfr. anche: GHEDINI 2000 e 2004a. Per un'analisi iconografica del testo di Filostrato Minore imprescindibile GHEDINI, COLPO, NOVELLO 2004. Sulla pinacoteca visitata da Encolpio nel suo girovagare si veda da ultimo BAIER 2010.

<sup>4</sup> Tablino (I), parete est, tratto centrale, III stile; LINANT DE BELLEFONDS 1990, p. 450, n. 40; PPM III, p. 835.

<sup>5</sup> Il distico recita *non ego socia*, molto vicino ai versi ovidiani *non ego nequitia socialia foedera rumpam* presenti, per l'appunto, nella IV epistola delle *Heroides*. Per un'analisi della pittura in rapporto al testo del poeta cfr. SALVO 2012a, p. 164; ma si veda anche *infra* CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.5.

alla Casa degli Epigrammi di Pompei (V 1, 18), il cui nome deriva dalla decorazione che orna il muro di una delle esedre del peristilio, dove epigrammi greci sono dipinti su alcuni quadretti figurati<sup>6</sup>; o ancora alla Casa di Properzio ad Assisi, in cui nel lungo corridoio si rincorrono sedici *pinakes* affiancati da iscrizioni poetiche graffite<sup>7</sup>. Tali esempi ben testimoniano come letteratura e repertorio figurativo siano fortemente compenetrati e, partecipando al medesimo orizzonte culturale, attingano e rievochino gli stessi modelli.

In questo quadro di riferimento si inseriscono le riflessioni sul ruolo che la letteratura può aver svolto nella formazione e diffusione del repertorio. Un testo scritto può in qualche modo aver influito sulla fortuna di un racconto a carattere mitologico o sulla sua conoscenza, anche in ambiti geografici e cronologici piuttosto distanti. Ed è sotto questa luce che si vuole tentare di porre a confronto in maniera serrata le *Metamorfosi*, redatte tra il 2 e l'8 d.C., con la produzione di sarcofagi – siano essi urbani, attici o microasiatici – della media e tarda età imperiale, sì da individuare eventuali echi “ovidiani” e valutare le motivazioni della loro presenza. Ora, si è detto che tra il poema del cambiamento e i sarcofagi mitologici sussistano inevitabilmente dei legami, ancorché superficiali, imputabili al fatto che, chi narrando per immagini chi figurando tramite le parole, fanno riferimento a un comune e condiviso orizzonte mitologico. Il testo scritto e i “testi” rappresentati ripropongono, a seconda delle precipue necessità comunicative, quelle storie che sono il cardine del vivere quotidiano, paradigma etico e comportamentale cui riferirsi costantemente. Non stupisce dunque che i soggetti mitologici raccolti nel lungo poema che canta la forma in cambiamento e quelli eternamente immobilizzati sui rilievi funerari siano spesso i medesimi (*tab. II*), giacché comune è il sostrato a cui fanno riferimento, in maniera indipendente, prima Ovidio e, qualche secolo dopo, gli scalpellini della media età imperiale<sup>8</sup>. La medesima condivisione si ritrova allorché dai soggetti si passa all'analisi dei temi, cioè alla verifica della complementarietà tra uno o più episodi descritti e trasposti in immagine<sup>9</sup> (*tabb. III e V*). Ma per poter effettivamente capire se tra i due repertori esistano delle tangenze che vadano al di là di una generica omogeneità di soggetti e di temi, è necessario addentrarsi in una puntuale analisi figurativa, che coinvolga le composizioni nel loro complesso e gli schemi iconografici delle figure, sì da rendere ragione non solo del ruolo eventualmente svolto dalle *Metamorfosi* nella scultura funeraria, ma anche del significato sotteso al successo di determinati miti presso committenti e artigiani al fine di comprendere i sistemi di formazione del repertorio figurativo.

<sup>6</sup> Per un'analisi del complesso decorativo si veda da ultima PRIoux 2008, pp. 29 e ss.

<sup>7</sup> Da ultima *ibidem*, pp. 65 e ss.

<sup>8</sup> Per queste considerazioni si veda *supra* CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.2.2.

<sup>9</sup> Fanno eccezione i miti di Pelope (VI, 403-411), di Peleo e Teti (XI, 221-265), del trasporto del corpo di Achille (XIII, 1-398), di Polissena (XIII, 439-480) e di Ecuba (XIII, 481-575), i cui rapporti con i racconti di Ovidio non superano il generico livello di soggetti. Per un'analisi dei temi presenti nel repertorio legato alla morte alla luce delle *Metamorfosi* cfr. *supra* CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.2.3.

### 3.2 PER UN CONFRONTO TRA DESCRIZIONI OVIDIANE E REPERTORIO FUNERARIO: DIVAGAZIONI SUL METODO

Per valutare il rapporto sotteso tra le raffigurazioni che compaiono sulle casse dei sarcofagi e i racconti del cantore di Sulmona bisogna porre a confronto due orizzonti tra loro piuttosto diversi, giacché uno cristallizza in un'immagine statica un determinato momento del mito che però deve necessariamente essere evocativo dell'intera storia, l'altro è invece dinamico, in un perenne divenire di spazio e di tempo. Tuttavia, una delle caratteristiche delle *Metamorfosi*, che le rende particolarmente adatte a una rilettura di tipo figurativo, è quella di riuscire a rendere visibile nella mente del lettore le immagini narrate tramite le parole: in questo senso il poema può, a ragione, essere definito un testo ecfrastico, utilizzando il termine nel significato più ampio che esso assume, ossia quello di descrizione, a prescindere che essa sia volta a un manufatto artistico o a un qualsiasi altro elemento della realtà circostante<sup>10</sup>. È proprio in virtù di tale peculiarità che è in certa misura più agevole avvicinare lo scritto ovidiano ai rilievi funerari.

La lettura congiunta testo/immagini si avvale di un metodo sperimentato con successo da circa un decennio nell'ambito del già citato progetto *MARs*<sup>11</sup>, volto allo studio dei rapporti intercorrenti tra le *Metamorfosi* e la tradizione figurativa della prima età imperiale<sup>12</sup>, pur con i dovuti accorgimenti visto il diverso ambito cronologico e materiale di indagine. Punto di partenza dell'analisi è il testo ovidiano, letto figurativamente e "smembrato" nei suoi elementi costitutivi. Ogni racconto mitologico si compone infatti di una serie di eventi che, articolandosi in sequenze più complesse, si svolgono in tempi e luoghi differenti. I diversi racconti, specificatamente quelli inclusi nel poema del cambiamento, ma senza trascurare del tutto anche le altre opere (quali ad esempio i *Fasti* o l'*Ars amatoria*), sono perciò "smontati", prendendo a prestito il linguaggio teatrale, in atti<sup>13</sup> e scene<sup>14</sup> (cfr. *app. I*); queste ultime, a loro volta, possono concentrarsi sugli elementi accessori della narrazione, rivelando una matrice letteraria (come ad esempio il racconto del lungo viaggio che Fetonte intraprende tra le sfere celesti, con la dotta enumerazione delle costellazioni, o il patetico monologo con cui le due anime di Altea, la madre pietosa e la sorella che reclama vendetta, si affrontano in un turbinio di

<sup>10</sup> Sulla capacità delle *Metamorfosi* di evocare delle immagini, nella mente del lettore antico come moderno, e sulla peculiarità descrittiva del poema che lo rende particolarmente interessante nella prospettiva di una rilettura storico-artistica, si veda *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.1.

<sup>11</sup> Sul progetto si rimanda alla Premessa; ulteriore bibl. *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.1, nota 29. Per una completa trattazione del metodo si rimanda in particolare a GHEDINI 2008a, con bibl.; ma cfr. anche EADEM 2011a, pp. 183-184. Tale metodo è stato già elaborato e a suo tempo utilizzato per l'analisi dei testi ecfrastici dei due retori di Lemno, Filostrato Maggiore e Minore, ad opera di un gruppo di ricerca coordinato ancora una volta da F. Ghedini e attivo presso l'Università di Padova; ampia discussione in EADEM 2000; 2004a; 2004b.

<sup>12</sup> Per un'analisi dei rapporti che intercorrono tra Ovidio e il repertorio pittorico della prima età imperiale si veda *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.2.

<sup>13</sup> Ogni atto racchiude in sé lo svolgimento di un'azione, che avviene in un determinato luogo e con specifici protagonisti.

<sup>14</sup> Si tratta delle singole scansioni in cui è possibile suddividere la descrizione dell'atto.



emozioni contrapposte<sup>15</sup>), oppure, fornendo minuziosi particolari visivi, caratterizzarsi per una valenza precipuamente descrittiva (così accade per la metamorfosi in fonte a cui va incontro Ciane o per la fabbricazione delle ali da parte di Dedalo, prodromica al tragico volo intrapreso con il figlio<sup>16</sup>). Talora questa strutturazione “ad albero” lascia invece il posto a un procedimento di tipo metopale (ad esempio nelle scene di battaglia con uccisione di più personaggi), ossia per descrizioni più o meno ricche di particolari che si susseguono paratatticamente nella narrazione<sup>17</sup>. Il fine di tale analisi preliminare è di estrapolare e mettere in luce gli elementi a maggior impatto figurativo, che possono fungere da utili appigli attraverso cui ancorare un successivo confronto con il mondo delle immagini.

Parallelamente all’operazione di lettura e classificazione delle *Metamorfosi* è necessario procedere a una revisione del più ampio repertorio letterario che narra di quelle particolari storie, per tentare di capire se, e in quale misura, Ovidio innovi o sia debitore di una tradizione già profondamente radicata e consolidata. Segue un’analisi di natura iconografica, passando cioè in rassegna la produzione di sarcofagi di età imperiale e classificando le diverse raffigurazioni in base alle soluzioni compositive e agli schemi<sup>18</sup>. È in questa fase che si pongono a confronto in maniera serrata i racconti forniti dal poeta augusteo con i rilievi funerari, tentando di individuare se e in che modo i due piani si compenetrino. Le raffigurazioni e i tipi iconografici delle figure possono concordare con le puntuali descrizioni che il poeta di Sulmona fornisce ovvero le parole ovidiane possono evocare immagini ben diverse da quelle tramandate dalla tradizione iconografica. Ovviamente questo minuzioso lavoro non può essere disgiunto dall’analisi della produzione figurativa precedente (sia essa pittorica, scultorea o glittica), ma anche contemporanea o di poco seriore (quale quella musiva), al fine di capire se, eventualmente, alcune composizioni ovvero schemi scolpiti sulle casse dei sarcofagi siano in qualche modo debitori di ormai consolidati e circolanti modelli.

### 3.2.1 LE FATTISPECIE DI RAPPORTI

Dall’analisi congiunta tra testi scritti e immagini emerge un orizzonte piuttosto variegato. Le rispondenze tra i due piani narrativi possono non superare il livello di *temi*, sicché a dispetto di una omogeneità tra l’episodio descritto e quello rappresentato non è possibile individuare più precisi e inequivocabili rapporti. Altrove invece i rimandi possono farsi particolarmente

<sup>15</sup> Ov. *met.* II, 150-271 (per l’errato percorso che il figlio del Sole intraprende nel cielo) e VIII, 445-525 (per la vendetta di Altea).

<sup>16</sup> Ov. *met.* V, 409-437 (per la liquefazione della Ninfa Ciane) e VIII, 188 e ss. (per la fabbricazione delle ali da parte di Dedalo e il volo con il figlio Icaro).

<sup>17</sup> Si vedano, a titolo esemplificativo, la strage dei Niobidi (Ov. *met.* VI, 217-301) o i concitati duelli della Centauromachia (*ibidem* XII, 302-535).

<sup>18</sup> Sulla valenza del tema cfr.: GHEDINI 2006; ISLER KERÉNYI 2007; BRAGANTINI 2007. Sul significato e la valenza iconografica dello schema, si veda: SETTIS 1981, pp. 708-712; CATONI 2005; GHEDINI 2005, pp. 335-339; GHEDINI, COLPO 2007, pp. 54-56.

specifici e coinvolgere i diversi elementi di costruzione e definizione dell'immagine: si può manifestare una identità sul piano compositivo, quella che chiameremo *situazione* "ovidiana"; nelle raffigurazioni può essere presente un particolare caratteristico e caratterizzante unicamente – almeno per quanto ci è noto – il poema del cambiamento, che designeremo con il nome di *indicatore* "ovidiano"; o, ancora, possono essere coinvolti gli schemi iconografici delle figure, la cosiddetta *iconografia* "ovidiana"<sup>19</sup>. Si tenga però sempre a mente un presupposto: l'uso dell'aggettivo "ovidiano", di cui forse in questa sede si abusa, lungi dall'implicare una dipendenza diretta delle immagini dal testo del poeta, ha il solo compito di mettere in evidenza un rapporto univoco tra i due piani narrativi, ma non l'influenza dell'uno sull'altro. Inoltre, nonostante lo studio si proponga di essere il più oggettivo possibile, è innegabile che sussiste comunque un certo margine di arbitrarietà, soprattutto nella scelta della categoria entro la quale classificare i rapporti che si evincono tra i rilievi e i testi del Sulmonese. Ad esempio, una *situazione* o un'*iconografia* "ovidiana" possono configurarsi come la *summa* di più *indicatori*.

Prima di addentrarsi nel cuore dell'analisi è necessario premettere ancora una serie di considerazioni. Anzitutto, i diversi episodi di un determinato mito possono essere annoverati in più categorie: alcuni, presentando immagini "ovidiane", vengono classificati di volta in volta tra gli indicatori, le situazioni o le iconografie; per altri, invece, le rispondenze si fermano al livello di un'identità di temi. Inoltre, raffigurazioni appartenenti alla medesima classe di sarcofagi – attici, urbani, microasiatici o provinciali – e pertinenti al medesimo tema, a seconda dell'impalcatura compositiva, ossia della presenza di determinati protagonisti o della modalità di messa in scena ovvero delle relazioni spaziali che si instaurano tra i diversi personaggi, possono mostrare delle inequivocabili rispondenze con le narrazioni del Sulmonese oppure rimanere confinate entro il generico livello di temi. Così, ad esempio, accade per il motivo della morte di Adone: dei numerosi esemplari che mettono in scena il medesimo episodio, solo due mostrano significativi punti di contatto con le *Metamorfosi*<sup>20</sup>. Numerosi sono poi i sarcofagi a due o più scene che recano diversi episodi di uno stesso mito, i quali però presentano fattispecie di rapporti diversi (identità solo per tema, ovvero *situazioni*, *indicatori*, *iconografie* "ovidiane"), che saranno analizzati separatamente.

Le rispondenze tra due piani narrativi quanto mai distanti non solo da un punto di vista tipologico, ma anche temporale, assumono un valore nient'affatto secondario in termini di scelta e diffusione degli episodi mitici, nonché di formazione del repertorio figurato: ed è appunto all'illustrazione delle diverse fattispecie di rapporti che sono dedicati i capitoli a seguire.

<sup>19</sup> Per una puntuale classificazione e analisi delle fattispecie di rapporti che si possono riscontrare tra gli scritti ovidiani e il repertorio figurativo, non solo funerario, si rimanda a GHEDINI 2011a.

<sup>20</sup> Si veda *infra* CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.2.1 (per i sarcofagi dove le tangenze si fermano a livello di temi) e CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.1 (per i manufatti che mostrano più precisi punti di contatto nelle forme di una *situazione* "ovidiana").



#### CAPITOLO IV

### LE OCCORRENZE “IN NEGATIVO”: LE IDENTITÀ A LIVELLO DI TEMA E L’ASSENZA DI PRECISI RAPPORTI TRA TESTO E IMMAGINI

Ogni storia mitologica, si è detto, si compone di uno o più temi: sebbene non tutti gli episodi trattati dal Sulmonese siano trasposti in immagine nel repertorio funerario e, parimenti, non tutti gli eventi raffigurati sulle casse dei sarcofagi trovino riscontro nel lungo poema del cambiamento, è indubbio come nella maggior parte dei casi i temi descritti e quelli rappresentati siano gli stessi (*tab. III*)<sup>1</sup>. Tale identità ha dunque imposto di confrontare in maniera serrata i due repertori, analizzando iconograficamente e in sistema le diverse raffigurazioni con le icastiche descrizioni ovidiane<sup>2</sup>, per tentare di individuare la presenza di puntuali rispondenze. Tuttavia, per numerosi episodi si è delineato un quadro “in negativo” (*tab. V*), giacché nonostante il tema narrato da Ovidio e quello rappresentato sulle casse dei sarcofagi sia certamente il medesimo, diversi rispetto alla narrazione fornita dal poeta augusteo sono i dettagli compositivi, inerenti ora i protagonisti ora la loro iconografia ora, più in generale, la modalità di messa in scena. In altre parole, uguale è il contenitore (il soggetto), simile il contenuto (il tema), del tutto differenti le componenti (la composizione, gli schemi, il contesto, alcuni dei protagonisti e così via). Ne consegue che tra le *Metamorfosi* di Ovidio e la produzione di sarcofagi sussiste di fatto un divario, poiché non è possibile legare in maniera univoca i due repertori: il labile rapporto, fermandosi a un piano del tutto generico, non supera l’identità di *tema*.

Una simile situazione può interessare tutti gli episodi di determinate storie trattate dal poeta augusteo e parimenti recepite nella scultura funeraria<sup>3</sup>, oppure coinvolgere solo *alcuni* dei momenti delle vicende mitiche, mentre gli altri palesano più precise rispondenze relative ora allo schema dei protagonisti ora alla composizione nel suo complesso ora invece a un dettaglio, che vengono rispettivamente classificate come *iconografie*, *situazioni*, *indicatori* “ovidiani” (cfr. *tabb. III e V*); su queste fattispecie di rapporti si avrà modo di discutere ampiamente nei

<sup>1</sup> Per tali considerazioni si veda *supra* CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.2.3.

<sup>2</sup> Seguendo le linee metodologiche discusse *supra* CAPITOLO III, PARAGRAFO 3.2.

<sup>3</sup> Morte di Penteo; Narciso che si specchia alla fonte; i pirati tirreni trasformati in delfini; lo svelamento di Marte e Venere; la liberazione di Andromeda da parte di Perseo; l’innamoramento tra Medea e Giasone e le prove affrontate dall’Esonide in terra colca (nello specifico la lotta contro i tori bronzei e il ratto del vello d’oro); l’uccisione di Pelia; la lotta tra Lapiti e Centauri divampata al di fuori dell’antro nuziale; l’uccisione del Pelide; lo svelamento di Achille a Sciro; la morte di Ippolito.

capitoli successivi<sup>4</sup>. Cito due esempi chiarificatori, ossia i miti di Medea e Giasone e di Giove e Semele. Per quanto concerne il primo, l'attenzione del cantore di Sulmona si concentra in via preferenziale sull'incontro di Medea con Giasone e sul conseguente innamoramento della barbara maga, nonché sulle tre prove affrontate da un eroe non troppo degno di questo nome: i tori bronzei, i guerrieri nati dai denti di drago e il ratto del vello d'oro. Sulle casse dei sarcofagi sono attestati i medesimi episodi descritti nel poema, fatta eccezione per la lotta con i guerrieri emersi dal terreno a seguito della semina dei denti del drago. Ebbene, per tutti quei momenti della vicenda mitica trattati in entrambi i piani narrativi, le tangenze s'impostano e non superano il rimando per temi<sup>5</sup>.

In parte diverso è invece il caso relativo alla storia di Semele. Secondo la narrazione del cantore di Sulmona la vicenda si articola intorno a quattro episodi: la gelosia e la vendetta di Giunone; la morte della bella tebana e la prima nascita di Bacco; la gestazione del dio del vino nella coscia di Giove; l'allevamento del piccolo dalle Ninfe di Nisa. Sulle casse dei sarcofagi rifluiscono solamente gli ultimi tre temi, mentre il primo (a matrice per lo più letteraria e dunque difficilmente riproducibile in immagine) è del tutto sconosciuto. Articolata e assai variegata è la trama di rimandi che si dipana tra i due repertori: se per i momenti relativi alla duplice nascita del pargolo olimpico i rapporti non superano il livello di tema, per il motivo dell'allattamento di Bacco da parte di Ino le tangenze si fanno assai più specifiche, tanto da prendere le forme di un *indicatore* "ovidiano"<sup>6</sup>.

Ora, in tutti i casi ove sia testimoniata un'identità esclusivamente per temi, i rapporti si fermano all'evidenza su un piano, se non del tutto superficiale, sicuramente assai generico, da ricondurre per lo più al fatto che entrambi i piani narrativi attingono al medesimo patrimonio mitografico. L'impossibilità di legare in maniera univoca i racconti di Ovidio alle immagini scolpite è indice di uno scollamento che, di fatto, separa inevitabilmente i due orizzonti. Tale divario sembra essere in certa misura indicativo di come spesso le *Metamorfosi* non siano in

<sup>4</sup> Relativamente al mito di Fetonte, la metamorfosi di Cicno si rapporta al poema solo per tema, mentre gli episodi della richiesta del carro, della caduta del giovane e della trasformazione delle Eliadi si connotano rispettivamente come una *situazione*, un'*iconografia* e ancora una *situazione* "ovidiane". Per il mito di Diana e Atteone due sono gli episodi attestati in entrambi i piani narrativi: il supplizio del cacciatore e il bagno della dea; se il primo mostra delle rispondenze a livello di tema, nel secondo caso le identità si fanno più specifiche tanto da andare a coinvolgere alcuni dettagli della composizione (*indicatore* "ovidiano"). Per quanto concerne invece il mito di Marsia, mostrano rispondenze per temi gli episodi dell'invenzione del flauto da parte di Atena, della punizione del Sileno e della sua metamorfosi; decisamente più precisi sono invece i rapporti che si instaurano tra i due piani narrativi per il ritrovamento dell'*aulòs* (*situazione* "ovidiana"). Altrettanto articolato è il quadro relativo a Dedalo e Icaro: se gli episodi inerenti l'artigiano che fabbrica le ali, la loro applicazione alle spalle di Icaro, il volo e la tragica caduta si rapportano con le *Metamorfosi* per temi, il momento in cui i due protagonisti sono insieme nell'officina palesa maggiori punti di contatto (*situazione* "ovidiana"). Per quanto concerne, infine, il mito di Plutone e Proserpina gli episodi del ratto della fanciulla e delle ricerche della madre disperata mostrano di rapportarsi con il poema del cambiamento per tema; e tuttavia nel più ampio episodio del rapimento da parte del re degli inferi in alcuni casi compare Ciane, la quale si oppone con il proprio corpo al passaggio del carro, che si configura come un *indicatore* "ovidiano". Per la storia di Giove e Semele si veda *infra*.

<sup>5</sup> Si veda *infra* nel presente capitolo il PARAGRAFO 4.2.2.

<sup>6</sup> Cfr. *infra* nel presente capitolo PARAGRAFO 4.2.1 (per i temi relativi alla duplice nascita) e 4.3.1 (per l'episodio della morte di Semele); CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.1 (per l'allattamento di Bacco).

grado di influire direttamente sulle scelte della committenza e sulle modalità di messa in scena delle raffigurazioni. In quest’ottica non è forse vano tentare di individuare più precisamente quali siano le motivazioni sottese alle differenze, o meglio, all’incapacità di individuare precise concordanze tra testi scritti e immagini funerarie. Si tenga presente che le cause relative al divario che intercorre tra i due piani narrativi possono essere simili per tutti gli episodi di una storia oppure, come spesso accade, differenti. Inoltre, non è affatto raro che un momento del mito venga messo in scena facendo ricorso a soluzioni iconografiche di vario tipo: anche in questi casi la mancanza di precise tangenze con le *Metamorfosi* può avere origini differenti, in particolare la dipendenza dal repertorio figurativo e dai modelli a cui gli artigiani attingono (*tab. VI*). A rendere ancora più complesso un orizzonte già caratterizzato da molteplici sfumature è il fatto che a monte dell’impossibilità di legare a filo unico le immagini scolpite ai racconti ovidiani vi è spesso l’interazione congiunta di più elementi e concause. È dunque doveroso ammettere come, nonostante il lavoro tenti di serrarsi entro i sicuri confini dell’oggettività, esista purtroppo un certo margine di arbitrarietà, dovuto alla scelta della motivazione (a rigore la più pregnante) sulla quale si decide di far cadere l’accento.

Fatto questo doveroso preambolo è ora tempo di tentare di rintracciare l’origine dell’impossibilità di collegare in maniera univoca, al di là di un rapporto di tema, i due piani narrativi.

#### 4.1 LE ESIGENZE DI CONTESTO

Per alcuni temi le divergenze tra il poema ovidiano e i fregi dei sarcofagi sono, fatto che non stupisce, imputabili alle necessità contingenti di scalpellini e committenti di costruire un discorso meglio confacente al mondo funerario<sup>7</sup>. È questo, nello specifico, il caso della morte di Pelia. Sul lato breve sinistro di un manufatto urbano proveniente dalle catacombe di Pretestato è messo in scena il momento in cui le figlie del re di Iolco, dietro le mendaci promesse di Medea, tentano di regalare una nuova giovinezza al vecchio padre<sup>8</sup> (*fig. 12*). Ora, sebbene l’episodio dell’uccisione di Pelia per mani filiali sia narrato con macabri dettagli anche da Ovidio<sup>9</sup>, significative e non secondarie sono le distanze



Fig. 12 - Roma, Museo delle Catacombe di Pretestato. Lato breve sinistro di sarcofago urbano con il ringiovanimento di Pelia dalla catacomba stessa (GAGGADIS-ROBIN 1994, fig. 22).

<sup>7</sup> Sulle modalità di utilizzo dei miti nel contesto funerario e sul significato che essi assumono di volta in volta, fondamentale: ZANKER, EWALD 2008. Una panoramica dei soggetti e dei temi attestati sui sarcofagi cfr. *supra* CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.2.1.

<sup>8</sup> Il sarcofago è relativo alle vicende di Medea e Giasone in Colchide: Roma, Museo delle Catacombe di Pretestato, rivenuto in frammenti nella catacomba stessa, 150-180 d.C.; su cui: SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 36-37; MEYER 1980, p. 14, n. I R 24; GAGGADIS-ROBIN 1994, p. 14, n. 12, ma soprattutto pp. 119-121; SIMON 1994a, p. 276, n. 22.

<sup>9</sup> Ov. *met.* VII, 324-349.





Fig. 13 - Basilea, Museo. Cratere con Medea, Pelia e le figlie (STRAZZULLA 2006, p. 661, fig. 11).

che separano il testo dalla rappresentazione. Nel poema del cambiamento, come del resto pure in altre fonti letterarie quali Apollodoro<sup>10</sup> o Igino<sup>11</sup>, il vecchio re non è accompagnato vivo nel calderone, quasi si sottoponesse volontariamente al miracolo di ringiovanimento, ma vi entra solo dopo essere stato barbaramente trucidato<sup>12</sup>. Inoltre, nel rilievo è assente la vera protagonista del racconto, ossia Medea: secondo quanto tradito nelle *Metamorfosi* è la barbara maga, e non già le Peliadi all'unisono, a scaraventare nel calderone il canuto sovrano. Il fregio sembra semmai essere dipendente

dalla precedente, seppur non ricca, tradizione iconografica, che non solo ignora completamente l'immagine ovidiana di Medea nell'atto di uccidere il re con le proprie mani, ma più di una volta mette in scena Pelia che, appoggiato al proprio bastone e accompagnato da una figlia, si dirige colmo di vane speranze verso l'orrendo destino<sup>13</sup> (figg. 13-14). Non stupisce che, lungi dal volgere la propria attenzione ai versi del poeta augusteo, gli scalpellini si collochino nel solco della precedente tradizione, pur con importanti varianti. L'immagine di Pelia in procinto di immergersi nel calderone alla ricerca di una nuova giovinezza e quindi di una sorta di immortalità, ben si presta a supporto di un discorso sull'ineluttabilità della morte. E non è dunque un caso che nel rilievo manchino del tutto gli elementi relativi alla parte più truce della

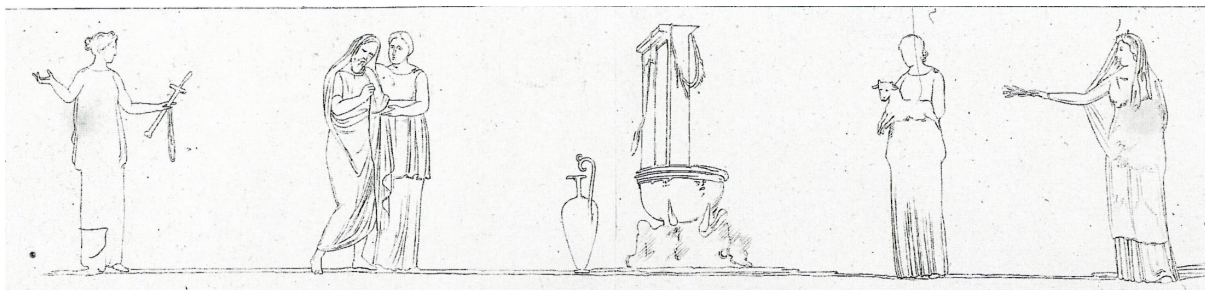


Fig. 14 - Pompei, IX 2, 16 Casa di T. Dentatius Panthera; cubicolo (b), parete nord. Fregio oligocromo con Medea e le Peliadi (PPM IX, p. 8, fig. 10).

<sup>10</sup> APOLLOD. I, 9, 27.

<sup>11</sup> HYG. *fab.* 24.

<sup>12</sup> Nelle *Metamorfosi* Pelia è ucciso nel sonno dalle figlie che, incapaci di portare a termine il delitto, costringono Medea a ferire di propria mano la gola del re e a gettarlo nell'acqua bollente: *plura locutro cum verbis guttura Colchis abstulit et calidis laniatum mersit in undis* (VII, 348-349: "direbbe di più, ma la donna di Colchide gli mozza gola e parole e così straziato lo immerge nell'acqua bollente"; trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>13</sup> Ottimi confronti in questo senso sono forniti per il periodo greco da una *kylix* attica a figure rosse (440 a.C. ca., Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco; SÉCHAN 1926, pp. 478-479; MEYER 1980, pp. 11-12, n. I Va 19; VOJATZI 1982, p. 121, n. 97; SIMON 1994a, p. 276, n. 21; ISLER-KERÉNY 2000, p. 128; STRAZZULLA 2006, pp. 639-640; SALVADORI 2009a, p. 68) o da un cratere a Basilea (440 a.C., cerchia del Pittore di Polignoto o del gruppo di Peleo, Basilea, Museo; su cui da ultima STRAZZULLA 2006, p. 640), mentre per l'orizzonte romano si può ricordare il quadro proveniente dalla Casa di T. Dentatius Panthera (IX 2, 16, cubicolo (b), parete nord, fregio oligocromo sovrastante la zona mediana, III stile; MEYER 1980, pp. 15-16, n. I M 26; SIMON 1994a, p. 276, n. 22; GAGGADIS-ROBIN 1994, p. 120; PPM IX, p. 8). Un compendio di attestazioni figurate relative al mito è fornito in: SIMON 1994a e 1994b; GAGGADIS-ROBIN 1994, pp. 114-122.

vicenda, quale ad esempio la spada, attributo quasi sempre presente nel più ampio repertorio figurativo tra le mani di una delle Peliadi. La pia figlia nel rilievo, bel lontana dal voler uccidere il padre, lo aiuta semmai nella faticosa impresa. È il vano tentativo di raggiungere una nuova giovinezza, una nuova vita che però non può essere concessa il significato che, in filigrana, si intravede tra i contorni delle figure eternate nel marmo.

La medesima chiave di lettura si potrebbe utilizzare per il tema dell'applicazione delle ali a Icaro da parte del mitico artigiano<sup>14</sup>. L'intimo quadretto familiare rievocato dalle parole ovidiane, allorché Dedalo prepara il figlio per il volo<sup>15</sup>, trova ottima trasposizione figurata in alcune gemme della fine del I secolo a.C. e in una pittura pompeiana del III stile finale proveniente dalla Casa dei Quattro stili<sup>16</sup> (*tav. 45, fig. 172 e tav. 46, fig. 175*); sulla scorta di un confronto con un'agata aquileiese G. Sena Chiesa ipotizza la derivazione di questo tipo di composizione da un modello ellenistico<sup>17</sup>. Ebbene, gli scalpellini che lavorano a un sarcofago provinciale di Messina e a un rilievo funerario dal Norico<sup>18</sup> (*tav. 48, fig. 183 e tav. 49, fig. 187*) pur attingendo, con grande libertà, al supposto archetipo, sostituiscono all'affettuosa figura di Dedalo l'immagine della Parca, certamente assai più funzionale al contesto, ma quanto mai distante dalla descrizione ovidiana.

## 4.2 ECHI DI VERSIONI “NON OVIDIANE”

### 4.2.1 IL RUOLO DELLA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Il riecheggiamento di una precedente, e spesso consolidata, tradizione iconografica del tutto differente dai racconti che Ovidio fornisce, è all'origine delle discrepanze tra testo e immagini che si intravedono per alcuni episodi mitici e dell'impossibilità di superare il

<sup>14</sup> Hanno un legame con le *Metamorfosi* per tema anche gli episodi della fabbricazione delle ali da parte di Dedalo, del volo e della caduta di Icaro (per una discussione dei quali si veda *infra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 4.2.1); diversamente il momento in cui i due protagonisti sono colti insieme nell'officina intenti alla lavorazione del pennuto *instrumentum* si configura come una *situazione “ovidiana”* (per cui si veda *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.1).

<sup>15</sup> Ov. *met.* VIII, 208-211: *pariter praecepta volandi tradit et ignotas umeris accomodat alas. Inter opus monitusque genae maduere seniles et patriae tremuere manus* (“gli dava le istruzioni per volare, e intanto gli applicava alle braccia le ali mai viste. Nel fare e raccomandare, si inumidiscono le gote del vecchio, tremano le mani del padre”; trad. a cura di G. Chiarini). Cfr. anche *ars.* II, 65-70: *dum monet aptat opus puero [...] iamque volaturus parvo dedit oscula nato, nec patriae lacrimas continuere genae* (“con questi consigli gli adatta il lavoro [...] pronto ormai a volare diede un bacio al figlio e le guance del padre lasciarono scorrere lacrime”; trad. a cura di E. Pianezzola).

<sup>16</sup> Per un'analisi del repertorio glittico in rapporto ai testi di Ovidio si rimanda senz'altro a COLPO 2009. Sulla pittura dalla Casa dei Quattro Stili (I 8, 17, tablino (9), parete est, edicola centrale), si veda EADEM 2010, pp. 102-105.

<sup>17</sup> SENA CHIESA 1966, pp. 265-266, n. 707.

<sup>18</sup> Il sarcofago è conservato a Messina, Museo Nazionale, metà del II secolo d.C.; ASR III.1, pp. 51-52, n. 37 (che abbassa la datazione alla metà del III secolo d.C.); SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 26-27, n. 15; STROCKA 1984, pp. 209-210; SICHTERMANN 1992, pp. 22-27 e pp. 101-102, n. 26 (con ulteriore bibl.); TUSA 1995, p. 39, n. 39; VERZÀR-BASS 2008, pp. 1084-1086. Il rilievo funerario proviene da Seggauberg, Graz, Johanneum; ASR III.1, p. 52, n. 38; VERZÀR-BASS 2006, p. 249; EADEM 2008, pp. 1084 e ss.

generico rimando per temi<sup>19</sup>. Tale è la situazione per la maggior parte degli episodi relativi al mito di Marsia, sui quali il poeta concentra la propria attenzione non solo nelle *Metamorfosi*<sup>20</sup>, ma anche nei *Fasti*<sup>21</sup>. In particolare, nelle raffigurazioni relative al momento dell'invenzione del flauto, messo in scena sui sarcofagi urbani appartenenti alla cosiddetta prima e terza classe<sup>22</sup>, dietro l'immagine di Pallade che si diletta con la propria creazione è spesso presente il Satiro che, facendo capolino da dietro le rocce, spia la dea<sup>23</sup> (tav. 34, figg. 130, 132 e tav. 36, fig. 136). Tale elemento, che non ha alcun punto di contatto con i testi del Sulmonese, secondo cui il Sileno sarebbe arrivato solo in un secondo momento allorché Minerva si è già allontanata, si ritrova del tutto simile nella lastra n. 33 del teatro di *Hierapolis* (tav. 36, fig. 137) o in alcune emissioni monetali di Settimio Severo ad Apamea, nonché in taluni mosaici nordafricani<sup>24</sup> (tav. 33, fig. 128 e tav. 36, fig. 138). Il motivo è probabilmente da ricondurre a un celebre archetipo, forse da indentificare in una pittura di età classica ovvero ellenistica. Per quanto concerne invece il tema della punizione, messo in scena nei sarcofagi urbani appartenenti alla prima, seconda, terza e quinta classe<sup>25</sup>, Marsia è rappresentato, come esplicitamente ricordato nei *Fasti*, appeso a un albero<sup>26</sup> (tavv. 34-35, fig. 130-133 e tav. 37, fig. 142); attorno al flautista si dispongono uno o più Sciti intenti chi a molare il coltello, nello schema dell'arrotino, chi a issare la vittima sull'albero stesso. Tale immagine, ben nota nel precedente orizzonte figurativo<sup>27</sup>, è però quanto

<sup>19</sup> Va precisato che anche per i temi della morte di Pelia e dell'applicazione delle ali a Icaro è evidente il riecheggiamento di una precedente tradizione iconografica, che viene però riadattata e modificata per la creazione di immagini meglio confacenti alla costruzione di un discorso luttuoso. Si tratta, in altre parole, della difficoltà di cui si accennava all'inizio del presente capitolo di ripartire entro rigidi schematismi le motivazioni dovute allo scollamento tra i due piani narrativi, a cui concorrono invece più concause (delle quali si renderà di volta in volta conto).

<sup>20</sup> Ov. *met.* VI, 382-400.

<sup>21</sup> Ov. *fast.* VI, 697-708. Di contro, il tema del ritrovamento del flauto mostra precisi rimandi con il racconto che Ovidio fornisce nel poema che canta le festività del calendario romano, tanto da configurarsi come una *situazione "ovidiana"* (si veda *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.2).

<sup>22</sup> Ubicato sulla porzione sinistra dei fregi o sui rilievi laterali. Al primo, e cronologicamente più antico, gruppo appartengono i sarcofagi a ghirlande (per un compendio di pezzi: ASR III.2, pp. 244-247, nn. 196-197). Nella terza classe, databile dal II alla prima metà del III secolo d.C., sono da annoverare i pezzi a tre scene che mostrano: l'invenzione del flauto, la gara musicale e lo scuoiamento del tracotante Sileno (per un panoramica dei manufatti: *Ibidem*, pp. 249-263, nn. 200-208).

<sup>23</sup> In alcune raffigurazioni è unicamente presente Pallade intenta con la nuova creazione, mentre Marsia è assente. Anche per questa soluzione i rapporti con le descrizioni del Sulmonese non superano il livello di temi, seppure con motivazioni differenti rispetto a quella in esame; si veda *infra* nel presente capitolo PARAGRAFO 4.3.1.

<sup>24</sup> Sulla lastra del teatro frigio: D'ANDRIA, RITTI 1985, pp. 49-52; sull'emissione monetale: WEIS 1992a, p. 369, n. 14; sui mosaici, provenienti da Kélibia e da Dougga: FANTAR 1987, pp. 154-161 e pp. 161-166; da ultima NOVELLO 2007, pp. 59-50 e p. 254.

<sup>25</sup> Sulla prima e terza classe si veda la nota 22. Al secondo gruppo appartengono i sarcofagi a due scene, con la gara musicale e lo scuoiamento (per un compendio di pezzi: ASR III.2, pp. 247-249, nn. 198-199; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 158); nella quinta classe si annoverano i lati brevi di sarcofagi relativi alle Muse, ove sono raffigurati i temi dell'agone e della punizione (su cui si rimanda a: ASR III.2, pp. 265-267, nn. 210-215; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 159). In generale, per una panoramica dei sarcofagi relativi al mito, con particolare attenzione al loro confronto con i testi di Ovidio si veda PARTE II, CAPITOLO VI, PARAGRAFO 6.4.

<sup>26</sup> Ov. *fast.* VI, 707: *Phoebo superante pependit* ("dopo averlo sconfitto, Febo lo appese"; trad. a cura di F. Stok).

<sup>27</sup> In particolare nel repertorio di medaglioni e vasi fittili (AUDIN, VERTET 1972, pp. 235-240), nonché su un più tardo mosaico da Dougga (FANTAR 1987, pp. 154-161; NOVELLO 2007, pp. 59-60 e p. 254). In generale, sulla tradizione iconografica relativa al mito si veda: WEIS 1992a; GORETTI 2004, pp. 37-41; SALVO 2008, pp. 91 e ss.; ma soprattutto PARTE II, CAPITOLO VI, PARAGRAFO 6.3.

mai distante dal racconto del poeta augusteo, a cui sono completamente ignoti i barbari intenti a eseguire la truce punizione.

Non troppo dissimili sono le considerazioni che emergono dallo studio della caccia di Adone, raffigurato su venticinque sarcofagi tutti di produzione urbana<sup>28</sup> (*tav. 61, fig. 228 e app. II, Ado 02-07*). Se a un primo sguardo sembra potersi evincere qualche labile rimando alla narrazione ovidiana nell'immagine del bel giovane che sta per essere trafitto dal cinghiale appena stanato dai cani<sup>29</sup>, ad analizzare in maniera più approfondita i fregi scolpiti ci si accorge, come già accaduto per il motivo della punizione di Marsia, che i due piani narrativi sono tra loro completamente distanti. Le iconografie replicano, invero, l'impalcatura compositiva dei sarcofagi con la caccia calidonia<sup>30</sup>, a cui pure sono da ricondurre quei cacciatori che, posti sopra la grotta, gettano sassi alla rinfusa, i quali nulla hanno a che vedere con il racconto delle *Metamorfosi*. Non sorprende affatto che gli artigiani, per la messa in scena di una *venatio* mitica, più che volgersi alle brillanti descrizioni del poeta augusteo, attingano a piene mani dal consolidato repertorio relativo a Meleagro, l'eroe cacciatore per eccellenza<sup>31</sup>. Nei sarcofagi a tre scene appartenenti alla cosiddetta prima e seconda classe<sup>32</sup>, è proposto invece il motivo della morte del bel giovane tra le braccia di Venere (*tav. 61, fig. 228 e app. II, Ado 04-05*). Nella maggior parte dei casi, la coppia di amanti è raffigurata assisa in uno schema piramidale derivato da una composizione dipinta di cui la migliore copia è restituita da un affresco della Casa dell'Adone ferito<sup>33</sup> (*tav. 59, fig. 218*); tale immagine però nulla ha a che vedere con il vivace racconto ovidiano, secondo cui la dea si dispera alla vista dell'amato agonizzante in terra nel proprio sangue<sup>34</sup>. Tuttavia, su almeno due esemplari<sup>35</sup> (*app. II, Ado 01-02*) la composizione è costruita con una soluzione del tutto differente, con Adone semidisteso e la dea che gli si fa presso, in cui invece forti risuonano gli echi delle descrizioni del Sulmonese e su cui si avrà modo di ritornare nel capitolo successivo.

<sup>28</sup> La più recente e completa silloge di sarcofagi relativi al mito di Venere e Adone è fornita in GRASSINGER 1999, pp. 70 e ss., con rimando al catalogo e alle relative tavole; si veda però anche l'analisi condotta in PARTE II, CAPITOLO X, PARAGRAFO 10.4.

<sup>29</sup> Ov. *met.* X, 710-716: *forte suem latebris vestigia certa secuti excivere canes [...] trux aper insequitur totisque sub inguinedentes abdidit* (“per caso i cani, seguendo [...] tracce evidenti, stanarono un cinghiale [...] il truce cinghiale [...] si mette a inseguire [...] gli affonda le zanne nell'inguine”; trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>30</sup> La dipendenza delle presenti raffigurazioni dai rilievi con la caccia di Meleagro è più volte sottolineato in GRASSINGER 1999, pp. 80-81; riferimenti a schemi desunti dal repertorio dell'eroe calidonio sono altresì posti in evidenza in ZANKER, EWALD 2008, p. 290.

<sup>31</sup> Tuttavia, in un ristretto gruppo di sarcofagi nella più ampia immagine della venazione del bel giovane compare la dea che sembra accorrere verso l'amato agonizzante: tale dettaglio mostra precisi punti di contatto con il testo del poeta, tanto da connotarsi come un *indicatore* “ovidiano” (per cui si veda *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.2).

<sup>32</sup> Il primo gruppo compare tra il 150 e il 160 d.C., mentre il secondo inizia a essere prodotto qualche decennio dopo; per un elenco di manufatti: GRASSINGER 1999, pp. 70-73 (per la prima classe) e pp. 73-77 (per la seconda classe), con rimando al catalogo e alle relative tavole.

<sup>33</sup> Pompei, VI 7, 18, *viridarium* (14), parete nord, tratto centrale, 68-79 d.C. (PPM IV, pp. 428-430). Sono qui presenti alcune contaminazioni provenienti dal repertorio relativo a Enea e Didone; sugli schemi iconografici di questa coppia mitica si rimanda a PROVENZALE 2008, pp. 17-55.

<sup>34</sup> Ov. *met.* X, 720 e ss.

<sup>35</sup> Sui quali si veda *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.1, nota 12.



A un precedente orizzonte iconografico sembrano ricondurre anche cinque sarcofagi di fattura urbana relativi al mito di Giunone e Semele, che mettono in scena il tema della duplice nascita di Bacco<sup>36</sup>. Per quanto concerne il tragico parto della bella tebana (*tav. 14, fig. 52 e app. II, Sem 05-06*), il modello può forse essere rintracciato nella serie di *tabulae* che sfilarono nella processione organizzata ad Alessandria da Tolomeo II<sup>37</sup>, archetipo a cui avrebbero continuato ad attingere con una certa libertà gli artigiani romani e gli scalpellini di età imperiale; nelle rappresentazioni con la gestazione maschile (*tav. 14, figg. 52-54 e app. II, Sem 05-06*), la presenza di Giove con il capo coperto dal mantello richiama con forza una sarcastica pittura di Ctesiloco, in cui il padre degli dei doveva apparire “mitrato”<sup>38</sup>. Ora, a dispetto della capacità che gli è propria, non solo Ovidio non si dilunga affatto sul motivo della nascita di Bacco da Semele, ma nel breve racconto a salvare il piccolo dal rogo materno non sono le Ilizie, che nei rilievi circondano la puerpera, bensì Giove. Pure il tema dell’inusuale parto dalla coscia è trattato dal poeta augusteo in pochi versi di natura letteraria, in cui non vi è spazio alcuno per le dee ostetriche, tanto care invece sia alla scultura funeraria sia, più in generale, all’orizzonte iconografico<sup>39</sup>.

Significative sono pure le situazioni relative ad alcuni temi del mito di Dedalo e Icaro<sup>40</sup>. In particolare, il motivo del mitico artigiano solo nella propria officina intento alla lavorazione dell’ala, raffigurato sul già citato sarcofago messinese<sup>41</sup> (*tav. 48, fig. 183*), è ben noto in occorrenze glittiche di età repubblicana e primo imperiale<sup>42</sup> (*tav. 42, fig. 162 e tav. 43, fig. 165*); tale immagine riecheggia però solo latamente i lunghi e dettagliati racconti forniti da Ovidio non solo nelle *Metamorfosi*, ma anche nell’*Ars amatoria*<sup>43</sup>. Così pure la caduta dell’imprudente giovane, messa in scena sul limitare destro del rilievo, replica all’evidenza un motivo già attestato

<sup>36</sup> Per un’analisi dei pezzi, con rimando alla bibl., si veda PARTE II, CAPITOLO III, PARAGRAFO 3.4.

<sup>37</sup> E descritta da ATH. *Deipn.* V, 199e. Cfr. in questo senso MATZ 1968-1975, p. 345, che alle spalle delle raffigurazioni con la nascita di Bacco da Semele e la successiva morte della donna suppone la presenza di un ciclo pittorico dionisiaco.

<sup>38</sup> Cfr. PLIN. *nat.* XXXV, 140: *petulanti pictura innotuit, Iove Liberum parturiente depicto mitrato et muliebriter ingemescente inter obstetricia dearum*. Il riferimento a un comune modello, che in questa sede si è tentati di individuare nella pittura dell’allievo di Apelle, è suggerito dal fatto che la medesima impalcatura compositiva dei sarcofagi è pure presente, a partire dal II secolo d.C., su alcuni rilievi marmorei conservati a Berlino, Staatliche Museen (CANCIANI, COSTANTINI 1997, p. 449, n. 322) e Matelica, Museo Piersanti, Galleria dei Busti, da Roma (CATANI 1985).

<sup>39</sup> Nel repertorio funerario è pure attestato il tema dell’allevamento di Bacco dalle Ninfe di Nisa. In particolare, il motivo dell’allattamento del piccolo dio, in cui forti risuonano gli echi del racconto delle *Metamorfosi*, si configura come un *indicatore “ovidiano”* (si veda *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.1).

<sup>40</sup> Relativamente al mito, si è già avuto modo di prendere in considerazione il tema dell’applicazione delle ali, in cui pure i rimandi con i racconti del poeta augusteo non superano il livello di tema (si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 4.1). Si ricordi inoltre che l’episodio della fabbricazione delle penne, con entrambi i protagonisti nell’officina, si connota come una *situazione “ovidiana”* e sarà ampiamente trattata *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.1.

<sup>41</sup> Su cui si veda *supra* nota 18.

<sup>42</sup> Sono attestate sia una gemma etrusco italica, databile al III secolo a.C. (Péronne, Collezione Danicourt; NYENHUIS 1986, pp. 314-315, n. 3), sia manufatti propriamente romani di I secolo a.C. (su cui in particolare COLPO 2009).

<sup>43</sup> Ov. *met.* VIII, 188-195 e *ars.* II, 43-47.

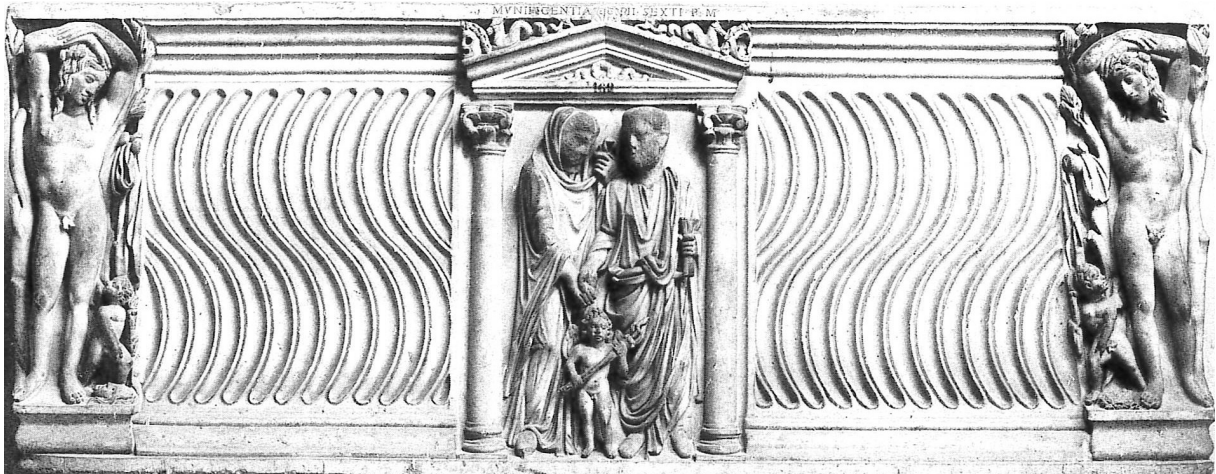


Fig. 15 - Città del Vaticano, Galleria Lapidaria. Sarcophago urbano strigilato con Narciso che si specchia alla fonte dalla Via Appia Antica (RAFN 1992 n. 37).

nell’orizzonte pittorico pompeiano<sup>44</sup> (tav. 46, fig. 176), che però non ha nulla in comune con i testi scritti, in cui Icaro, più che distendersi su un avvallamento roccioso, avrebbe dovuto essere accolto dalle acque che da lui prenderanno il nome.

Il tema di Narciso che si specchia alla fonte è attestato su un ridotto gruppo di cinque sarcofagi urbani strigilati, databili tra la fine del II e gli inizi del III secolo d.C.<sup>45</sup> (fig. 15). Il giovane, che muore per amor di se stesso, è raffigurato stante e con le braccia poggiate al di sopra del capo, nel languido atteggiamento di rimirarsi in una polla d’acqua ai suoi piedi, che gli restituisce il riflesso del bel volto. Tale iconografia, reiterata in maniera pressoché pedissequa in tutti gli esemplari, è da ricondurre a un prototipo statuario di IV secolo a.C., fortemente dipendente dai valori formali della poetica lisippea<sup>46</sup>. Ma la presente soluzione compositiva è quanto mai distante da quel Narciso ovidiano che, semireclinato prono sull’erba, canta il proprio amore all’immagine riflessa nello specchio d’acqua<sup>47</sup>.

Il riecheggiamento di una tradizione figurativa precedente, che differisce da quanto tradito nelle *Metamorfosi*, si potrebbe fors’anche riconoscere per il tema dello smembramento del corpo di Penteo. L’episodio è messo in scena su un ristretto gruppo di casse di sarcofagi urbani<sup>48</sup>, in un

<sup>44</sup> Si veda in particolare il quadro da Villa Imperiale, inizi del II stile; NYENHUIS 1986, p. 318, n. 36. In generale, sul repertorio pittorico relativo al mito si veda COLPO 2008, pp. 70-77.

<sup>45</sup> Questo è l’unico episodio del mito a trovare attestazione nel repertorio legato alla morte: il bel giovane è per lo più messo in scena entro pannelli laterali, sovente duplicato. Un compendio di attestazioni è fornito in: KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 167; RAFN 1992, pp. 704-705, nn. 16-17 e p. 706, nn. 37-39. In generale, il mito di Narciso irrompe nel mondo delle immagini a partire dall’età neroniana e gode di una travolgente fortuna nella produzione pittorica e musiva; per un’esauritiva analisi in chiave ovidiana degli affreschi si veda: COLPO 2006, soprattutto pp. 72-74; COLPO, GRASSIGLI, MINOTTI 2007; per quanto concerne i mosaici: GHEDINI, COLPO, SALVO 2011, pp. 621-624. Sul recupero dell’immagine di Narciso nella pubblicità contemporanea: COLPO, SALVO, TOSO 2012, pp. 516-518.

<sup>46</sup> Sul tipo statuario si veda la bella analisi di TRAVERSARI 1973, p. 156.

<sup>47</sup> Ov. *met.* III, 339-510.

<sup>48</sup> Ed è l’unico momento del mito a essere rappresentato. Per un compendio di attestazioni si veda: MATZ 1968-1975, pp. 404-415; BAŽANT, BERGER-DOER 1994, pp. 310-311, nn. 30-37. Un’analisi della tradizione iconografica relativa al mito di Penteo, con precipua attenzione ai rapporti che si instaurano con i testi di Ovidio, è fornita in SALVADORI 2012.



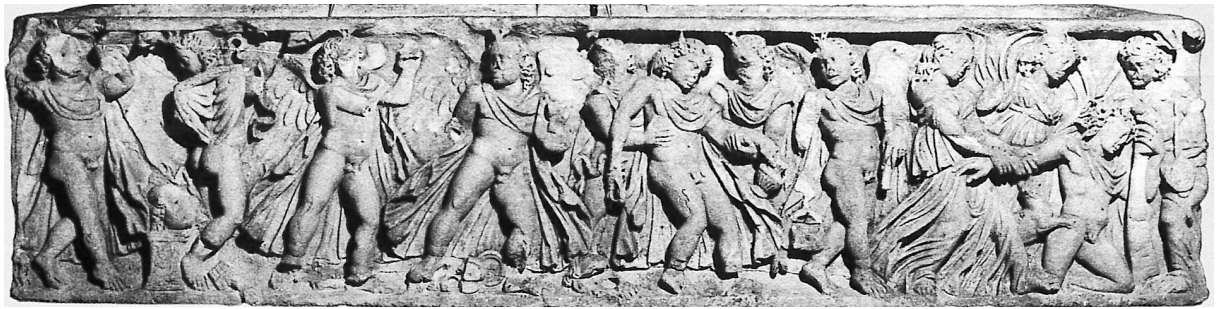


Fig. 16 - Varsavia, Museo Nazionale. Sarcofago con il supplizio di Penteo (BAZANT, BERGER-DOER 1994, n. 37).



Fig. 17 - Pompei, VI 15, 1 Casa dei Vettii; triclinio (n), parete est. Penteo straziato dalle Baccanti (SALVADORI 2012, p. 116).

Fig. 18 - Ginevra, collezione privata. Coppa d'argento con il supplizio di Penteo (BAZANT, BERGER-DOER 1994, n. 27).



caso anche su un coperchio (*app. II, Sem 03*), e sulla fronte di un esemplare attico<sup>49</sup> (*app. II, Sem 02*), in due grandi soluzioni iconografiche. La prima (*fig 16*) raffigura il figlio di Agave monocneme, assalito ai lati da due Baccanti: una lo carpisce per un braccio, mentre l'altra gli appoggia pesantemente il piede sulla coscia<sup>50</sup>; tale soluzione figurativa trova un precedente in una pittura pompeiana proveniente dalla Casa dei *Vettii*<sup>51</sup> (*fig. 17*) ed è probabilmente da ricondurre a un originale pittorico greco<sup>52</sup>. Il secondo schema (*app. II, Sem 03*), che gode di maggiore fortuna nel repertorio funerario, mette in scena Penteo semireclinato supino e mollemente abbandonato alla furia delle donne invasate, che non esitano a farne scempio<sup>53</sup>. Tale soluzione compare già verso la metà del II secolo a.C. in una coppa d'argento<sup>54</sup> (*fig. 18*) e sembrerebbe configurarsi come una più tarda rielaborazione del precedente tipo iconografico. Ora, le immagini citate non hanno molto in comune con le vivide descrizioni fornite dal poeta augusteo, nient'affatto parco di macabri dettagli: *dextramque precantis abstulit; Inoo lacerata est altera raptu. non habet infelix quae matri braccia tendat, trunca sed ostendens dereptis vulnera membris*<sup>55</sup>; gli schemi iconografici evocati nelle *Metamorfosi* sono, all'evidenza, ben distanti da quelli scolpiti sulle casse dei sarcofagi.

Sul coperchio del succitato sarcofago urbano<sup>56</sup> (*app. II, Sem 03*), oltre allo *sparagmòs* di Penteo, è forse raffigurato, accanto all'immagine dell'allattamento del piccolo Bacco da parte di una Ninfa, il tema della truce morte di Atteone, sbranato dai suoi stessi cani<sup>57</sup>; tale episodio compare pure su un esemplare urbano a ghirlande, racchiuso entro la lunetta di sinistra<sup>58</sup> (*app. II, Att 01*).

<sup>49</sup> Pisa, Camposanto monumentale, età antonina; ARIAS, CRISTIANI GABBA 1977, pp. 146-148; MATZ 1968-1975, pp. 413-414, n. 230A. Nella porzione sinistra del coperchio sono raffigurati altri episodi mitologici: l'allattamento di Bacco da parte di una Ninfa (su cui si veda *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.1) e lo sbranamento di Atteone (si veda *infra*).

<sup>50</sup> Il motivo potrebbe rimandare velatamente, come suggerito da M. Salvadori (2010, pp. 116-117), alla soluzione proposta nella famosissima tragedia di Euripide le *Baccanti* (v. 1127).

<sup>51</sup> Pompei, VI 15, 1, triclinio (n), parete est, 70 d.C.; BAŽANT, BERGER-DOER 1994, p. 310, n. 28; PPM V, p. 529; SALVADORI 2012, p. 116.

<sup>52</sup> In BAŽANT, BERGER-DOER 1994, p. 310, n. 28, si ipotizza un archetipo della fine del V secolo a.C. Un dipinto con il dilaniamento di Penteo doveva essere esposto, a seguire Pausania (I, 20, 3), ad Atene nel santuario di Dioniso Eleutereo.

<sup>53</sup> La figura del tiranno semireclinato a terra, con le membra completamente abbandonate, quasi a richiamare un corpo ormai esanime, potrebbe riflettere suggestivamente, ancora una volta, il momento descritto da Euripide, allorché il giovane cade dal pino da cui spiava poco prima le donne invasate (così SALVADORI 2012, p. 117).

<sup>54</sup> Ginevra, Collezione privata; BAŽANT, BERGER-DOER 1994, p. 310, n. 27; SALVADORI 2012, p. 117.

<sup>55</sup> Ov. *met.* III, 721-724: “e gli strappa la destra mentre lui implora; gli squarcia l'altra mano uno strattone di Ino. Non ha più braccia, infelice, da tendere verso sua madre, ma le mostra i monconi feriti dagli arti troncati (trad. a cura di L. Koch).

<sup>56</sup> Si veda *supra* nota 49.

<sup>57</sup> La scena è così interpretata da: MATZ 1968-1975, p. 413 (seppur con grande cautela; lo studioso non esclude tuttavia una possibile reiterazione di Penteo); GUIMOND 1981, p. 461, n. 79. ARIAS, CRISTIANI GABBA 1977, p. 147, sono invece più propensi a riconoscerci un aspetto della lotta contro Penteo. In realtà l'eventuale associazione tra le vicende di Bacco e Atteone non genera particolare perplessità, giacché secondo una più antica versione mitologica il giovane cacciatore sarebbe stato punito per aver tentato di possedere ovvero sposare la zia Semele, entrando così in conflitto con la stessa maestà di Giove e macchiandosi, al contempo, di adulterio; cfr. in questo senso BARCHIESI, ROSATI 2009, p. 147, con elenco delle fonti e PARTE II, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.2.

<sup>58</sup> Parigi, Museo del Louvre, da Porta Maggiore (Torre Nova), un tempo a Roma, Collezione Borghese, 130 d.C. ca.; da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 28-301, con bibl. precedente. Nella lunetta di destra è invece ospitato il momento in cui Diana, nuda, si bagna entro una grotta, in cui è possibile riconoscerci un *indicatore “ovidiano”*;



Il motivo del supplizio, noto anche da una serie di bassorilievi funerari provenienti per lo più dalle regioni del nord e del nord-est dell'Impero<sup>59</sup>, irrompe nel mondo delle immagini a partire dal VI secolo a.C. e viene riprodotto senza soluzione di continuità sino alla tarda età imperiale sulle più varie classi di materiale<sup>60</sup>. Lo schema del giovane cacciatore, contro cui si avventano i cani inconsapevoli, è probabilmente da ricondurre, pur con alcune modifiche nella posizione degli arti superiori, a un prototipo statuario elaborato nel primo quarto del V secolo a.C.<sup>61</sup>, ampiamente riutilizzato nel repertorio pittorico di III e IV stile<sup>62</sup>; epperò, tale tipo figurativo ben poco ha in comune con il dettagliato racconto che il poeta offre nelle *Metamorfosi*<sup>63</sup>.

#### 4.2.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

Del mito di Achille a Sciro il repertorio funerario recepisce in via esclusiva il tema con lo svelamento, eternato su circa una quarantina di sarcofagi di fattura alternativamente attica o urbana<sup>64</sup>. La maggior parte dei rilievi mettono in scena il Pelide che, ora nelle poco nobili vesti di fanciulla ora in nudità eroica, imbraccia con vigore lo scudo e, ignaro delle suppliche di Deidamia, si dirige valoroso a compiere il proprio destino (*fig. 19*). Nell'orizzonte letterario, così



Fig. 19 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Sarcofago attico con lo svelamento di Achille a Sciro (ROGGE 1995, tav. 26.2).

come in quello iconografico, si impostano due grandi versioni. La prima, che affonda probabilmente le radici nel mondo ellenistico, non è affatto celebrativa del Pelide, il quale, ancora esitante innanzi alla gloria, è costretto a essere spronato dall'astuzia da Ulisse<sup>65</sup>.

per un'analisi del quale si veda *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.1.

<sup>59</sup> Per un compendio di rilievi funerari si rimanda a TOYNBEE 1977, pp. 354-356, nn. i-ii, iv, vi, vii, x; GUIMOND 1981, p. 460, nn. 59, 61 (a-d)-62, 64-65.

<sup>60</sup> Per un'analisi della tradizione iconografica relativa al mito si rimanda a: GUIMOND 1981; NARDELLI 2000, pp. 57-60 (fino alla fine del I secolo a.C.); CECCHINATO 2011-2012.

<sup>61</sup> GUIMOND 1981, p. 456, n. 9.

<sup>62</sup> Sul mito di Atteone nella produzione pittorica cfr.: LEACH 1981; NARDELLI 2000; COLPO, 2010, pp. 91-102.

<sup>63</sup> Ov. *met.* III, 225 e ss.

<sup>64</sup> Un compendio di manufatti di produzione attica è fornito in: KOSSATZ-DEISSMANN 1981, pp. 61-64, nn. 129-130, 133-138, 140, 142-143, 146, 148, 155, 159-160; ma soprattutto ROGGE 1995, pp. 26-30 e pp. 40-55 (con rimando al catalogo e alle relative tavole). Una panoramica dei sarcofagi urbani è fornita in GRASSINGER 1999, pp. 25-43. Per un'analisi dei rilievi funerari relativi al tema in rapporto al testo di Filostrato Minore si veda AMEDICK 1998.

<sup>65</sup> Il tema, dai risvolti decisamente poco nobilitanti la figura di Achille, eroe per eccellenza, è del tutto ignota all'epica omerica. Esso appare per la prima volta nei *Cypria* (PEG fr. 19, Bernabé) ed è poi ripreso dal mondo teatrale, in particolare dagli *Skyrioi* di Euripide (TrGF 682-686, Nauck, Snell; sulla sua articolazione: WEBSTER 1967, pp. 95-97); l'opera fissa probabilmente l'impalcatura generale del racconto e ha una grande influenza nei secoli seriori (cfr. ad esempio APOLLOD. III, 13, 18), in particolare tra gli autori alessandrini (DILKE 1954, p. 11). L'episodio gode di grande fortuna in età ellenistica (cfr. LYK. *Alex.* 276-280; BIONE *Ep.* VIII), sebbene piuttosto

Tale tradizione, non a caso ripresa dall'irriverente poeta di Sulmona<sup>66</sup>, trova traduzione iconografica in un quadro di Atenione di Maronea che, come riferisce Plinio, avrebbe dipinto un *Achillem virginis habitu occultatum ulixe dependente*<sup>67</sup>; l'opera del grande maestro è verisimilmente replicata in due affreschi dalle Casa dei Dioscuri e di Achille nonché in un mosaico dalla Casa di Apollo<sup>68</sup> (figg. 20-22). Ma una seconda, e certo più eroica, versione si impone nell'immaginario collettivo di età romana. Interpreti per eccellenza ne sono Igino<sup>69</sup> e soprattutto Stazio<sup>70</sup>, i quali pongono in risalto la scelta consapevole di Achille che, svestiti gli ignominiosi panni di una fanciulla, affronta sicuro il proprio destino. È questa la redazione che regna sovrana nella tradizione iconografica romana, per lo più nei repertori pittorico e musivo<sup>71</sup>, di cui si può rintracciare il modello ideologico in un affresco della *Domus Aurea* di Nerone<sup>72</sup> (fig. 23). Ebbene, anche la produzione di sarcofagi si colloca nel solco di questa tradizione: le composizioni, pur diversificate a causa dell'assenza di consolidati archetipi cui riferirsi<sup>73</sup>, mettono tutte in scena la versione eroica, che nulla ha a che vedere con il racconto ovidiano.

negativi siano i giudizi imputati a un eroe che, in luogo della polvere del campo di battaglia, preferisce ignobili attività femminili, chiuso com'è nel gineceo scirio.

<sup>66</sup> Ov. *met.* XIII, 162-170.

<sup>67</sup> PLIN. *nat.* XXXV, 134. La derivazione dal modello pittorico del grande maestro è già ipotizzata in: KOSSATZ-DEISSMANN 1981, pp. 58-59, nn. 105, 108; LEACH 1994, pp. 339-340; GHEDINI 1997a, p. 247; EADEM 1997b, p. 86; EADEM 1997c, pp. 689-690; EADEM 2004, pp. 21-22; EADEM 2009, p. 87; più caute GHEDINI, COLPO, SALVO 2011, p. 620. *Contra* GRASSIGLI 2007, p. 233, nt. 32.

<sup>68</sup> Affreschi: Casa dei Dioscuri, VI 9, 6, tablino (42), parete sud, terzo quarto del I secolo d.C. (PPM IV, p. 910); Casa di Achille, IX 5, 1-3, ambiente (u), parete nord, zona mediana, terzo quarto del I secolo d.C. (PPM IX, p. 393). Mosaico: Casa di Apollo, VI 7, 23, giardino (24), portico ovest, parete ovest, tratto a sud della porta del cubicolo (25), terzo quarto del I secolo d.C. (PPM IV, p. 507; ma cfr. in particolare GHEDINI, COLPO, SALVO 2011, pp. 618-621). Per un'analisi delle raffigurazioni che si trovano di volta in volta associate all'immagine di Achille a Sciro e del significato che gli ambienti che li contengono assumono nella prospettiva della creazione di pinacoteche fittizie, si veda GHEDINI, SALVO c.d.s.a.

<sup>69</sup> HYG. *fab.* 96, forse dipendente dalla redazione dei *Cypria* (PEG fr. 19).

<sup>70</sup> Con la sua famosa *Achilleide*. Ancora si discute se l'opera sia da ricondurre a un perduto poema alessandrino (GUERRINI 1958-9159, pp. 51-52) o sia il frutto degli influssi della precedente tradizione (DILKE 1954, pp. 10-12; ROSATI 1994b, pp. 65-66).

<sup>71</sup> Per un'analisi del repertorio pittorico con lo svelamento di Achille a Sciro si rimanda a GHEDINI 1997b; per i mosaici: EADEM 1997a e 1997c; in generale EADEM 2004c e 2009, pp. 78-90.

<sup>72</sup> Sala di Achille a *Skyros* (119), ubicato nel soffitto absidato, affiancato a ovest dalla sala ottagonale (KOSSATZ-DEISSMANN 1981, p. 59, n. 114; IACOPI 1999, pp. 51-52). La composizione neroniana segna, come ben notato altrove da F. Ghedini (1997b, pp. 87 e ss.), un netto discrimine relativamente ai significati sottesi al tema dello svelamento e introduce con prepotenza nel repertorio iconografico il modello “eroico”, di cui nella letteratura si fa interprete Stazio. Il momento dello svelamento diviene il presupposto attraverso cui esaltare ancor più la gloria del Pelide che volontariamente rinuncia ai piaceri di una vita felice per andare incontro al proprio ineluttabile destino di morte eroica: questa nuova lettura è probabilmente alla base della diffusione del tema nel repertorio pittorico (IBIDEM p. 85). Il mutamento semantico sotteso al cambiamento iconografico nella composizione della dimora imperiale è con tutta probabilità da imputare a un'interpretazione personalizzata della vicenda: come Achille, anche Nerone sceglie volontariamente di liberarsi dal giogo materno (IBIDEM p. 87, nt. 22). Sulla nuova e particolare lettura dell'episodio nella *Domus Aurea* cfr. anche GRASSIGLI 2007, pp. 229-230. Sull'*imitatio Achillis* che caratterizza in generale la storia dell'Impero e in particolare la dinastia giulio-claudia si veda: GHEDINI 1994; MAVROJANNIS 1994, pp. 337-341 (con ricca bibl.).

<sup>73</sup> Nel più ampio orizzonte figurativo la pittura neroniana non riesce a imporsi quale prototipo, forse anche a causa della sua scarsa accessibilità. Ne deriva dunque un generale eclettismo delle occorrenze iconografiche che, pur mettendo in scena il medesimo momento in soluzioni simili, si caratterizzano per notevoli varianti e palesano l'assenza di un archetipo forte cui riferirsi; per una completa analisi della produzione pittorica relativa al tema cfr. GHEDINI 1997b, pp. 87-88.





Fig. 20 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Quadro con lo svelamento di Achille da Pompei, VI 9, 6 Casa dei Dioscuri; tablino (42), parete sud (PPM IV, p. 908).



Fig. 21 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Quadro con lo svelamento di Achille da Pompei, IX 5, 1-3 Casa di Achille; ambiente (u), parete nord (PPM IX, p. 393).



Fig. 22 - Pompei, VI 7, 23 Casa di Apollo; giardino (24), portico ovest. Mosaico con lo svelamento di Achille a Sciro (PPM IV, p. 507).



Fig. 23 - Roma, *Domus Aurea*; sala 119, soffitto. Affresco con lo svelamento di Achille (IACOPI 1999, fig. 56, p. 60).



Manca nelle occorrenze funerarie quel gesto forte di supremazia con cui Ulisse “preleva” il prode, conducendolo a imprese più degne di lui (*iniecique manum*<sup>74</sup>).

Eppure, come già per il tema della morte di Pelia, tale situazione non stupisce. Non ci si può di certo aspettare che la committenza, rifacendosi a una versione che ha scarsa fortuna nel repertorio letterario e iconografico, eternasse sulle casse dei propri sarcofagi un eroe imbelles e pauroso: quale messaggio avrebbe mai potuto veicolare? Di per sé l’episodio scirio, pur in tutta la sua ambiguità, è foriero di non sottovalutabili risvolti escatologici, allorché l’Achille che si decide di raffigurare non sia l’eroe pavido che ancora esita innanzi agli onori della gloria, ma quello della versione eroica, che affronta con coraggio la propria sorte. È così che, attraverso l’immagine mitica del figlio di Teti, si può esaltare la *virtus* del defunto, che rinuncia al mondo a lui caro per affrontare il proprio destino; un destino di morte, certo, che però funge da preludio a quella vita beata, a quella tanto agognata ed eterna fama<sup>75</sup>.

Nelle raffigurazioni dei sarcofagi il riecheggiamento di altre versioni che si fissano nell’immaginario collettivo dell’epoca, ma che sono ignorate dai racconti ovidiani, causa all’evidenza una forte discrasia tra i due piani narrativi. Tale situazione si riscontra anche per tutti gli episodi inerenti i miti di Medea e Giasone e della morte di Achille: sebbene in questi casi le rispondenze con le *Metamorfosi* si impostino a livello di una omogeneità di temi, procedendo in una più attenta analisi figurativa emergono incolmabili divergenze imputabili all’influenza di una tradizione differente da quella fornita dal poeta di Sulmona.

Delle avventure in terra colca offrono preziosa testimonianza dieci sarcofagi tutti di produzione urbana, in cui sono diversi gli episodi narrati nelle *Metamorfosi* trasposti in immagine: l’incontro tra Medea e Giasone, l’aggiogamento dei tori dalle narici infuocate e il ratto del vello d’oro<sup>76</sup>. Se sul primo tema, raffigurato su un problematico coperchio conservato a Roma<sup>77</sup> (fig. 24), Ovidio



Fig. 24 - Roma, Museo Nazionale Romano. Particolare di coperchio di sarcofago urbano con Medea e Giasone in Colchide da Marino (*Nazionale Romano* 1985, p. 348).

<sup>74</sup> Ov. *met.* XIII, 170.

<sup>75</sup> Ecco che ancora una volta la possibile causa sottesa alle differenze che intercorrono tra i rilievi e Ovidio può essere analizzata sotto varie angolazioni.

<sup>76</sup> Per una panoramica dei sarcofagi relativi ai temi si veda: KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 153-154 e 159-161; NEILS 1990, pp. 631-632, nn. 19-21; p. 633, nn. 43-44; p. 634, nn. 49-54; GAGGADIS-ROBIN 1994.

<sup>77</sup> La coppia di amanti è replicata identica in due scene successive di *dextrarum iunctio*; Roma, Museo Nazionale Romano, da Marino, 180-170 d.C. ca.; si veda: BLOME 1983; *Nazionale Romano* 1985, pp. 346-349; NEILS 1990, p. 634, n. 54; COLPO 2004a, p. 8.

trascorre piuttosto velocemente con versi di carattere meramente letterario, rendendo così arduo il classico gioco di confronti tra testo e immagini, maggiori spunti visivi sono forniti per i successivi episodi, attestati su un coperchio<sup>78</sup> e sulla fronte di tre sarcofagi a due o più scene<sup>79</sup> (fig. 25). Relativamente alla prima delle grandi prove, nei rilievi Giasone è colto nell'atto di domare i buoi di Efesto afferrandoli per le corna e non già carezzandoli sotto la giogaia, come vorrebbe invece il racconto di Ovidio (*subit ille nec ignes sentit anhelatos [...] pendulaque audaci mulcet palearia dextra*<sup>80</sup>). L'iconografia, riproposta altrove nella scultura funeraria<sup>81</sup>, in virtù di alcune peculiarità compositive, è probabilmente da ricondurre a una creazione scultorea di età ellenistica<sup>82</sup>. E proprio quest'immagine sembra non essere affatto immemore del racconto che Apollonio Rodio fornisce nel III secolo a.C., secondo cui l'Esonide affronta i tori afferrandoli proprio per le corna<sup>83</sup>. Analoghe considerazioni valgono per l'episodio del ratto della spoglia aurea, ove ancora una volta i migliori legami sembrano evincersi con la redazione delle *Argonautiche*, più che con le *Metamorfosi*. Invero, secondo Ovidio è Giasone che, solitario, recita al guardiano le formule soporifere dettategli dall'amata, riuscendo così a sottrarre il vello prezioso<sup>84</sup>. Diversamente, nei sarcofagi è Medea che, come vuole la tradizione



Fig. 25 - Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig. Coperchio di sarcofago urbano con Medea e Giasone in Colchide (ZANKER, EWALD 2008, p. 51, fig. 224).

<sup>78</sup> Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, frammentario 190-200 d.C.; da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 347-349, con bibl. precedente. Nel rilievo si conservano solo alcuni episodi della saga argonautica: l'arrivo dei greci nella terra di Eeta, Giasone che aggiora i tori bronzei e la conquista del vello.

<sup>79</sup> Nei quali spesso compare, quale felice epilogo, il motivo delle nozze tra i giovani amanti. Parigi, Museo del Louvre, 150 d.C.: il manufatto, frammentario, raffigura la prova contro i tori e le nozze tra Medea e Giasone; sulla sinistra del rilievo, come sembra di potersi evincere da un disegno tradito dal *Codex Coburgensis*, doveva essere presente il ratto del vello, senza così rispettare la successione temporale degli eventi (ASR II, pp. 200-201, n. 189; BARATTE, METZGER 1985, pp. 85-87; GAGGADIS-ROBIN 1994, p. 11, n. 5). Roma, Museo delle Catacombe di Pretestato, rivenuto in frammenti nella catacomba stessa, 150-180 d.C.: sul sarcofago sono raffigurati, da sinistra verso destra, la lotta contro i buoi di Eeta, il ratto del vello, l'infanticidio e le nozze (SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 36-37; NEILS 1990, p. 634, n. 49; GAGGADIS-ROBIN 1994, p. 14, n. 12). Vienna, Kunsthistorisches Museum, da Napoli, 170-180 d.C.: il manufatto, a due scene, rappresenta la prova contro i tori e la presa della spoglia di Frisso (ASR II, pp. 199-200, n. 188; NEILS 1990, p. 634, n. 50; GAGGADIS-ROBIN 1994, pp. 14-15, n. 13).

<sup>80</sup> Ov. *met.* VII, 115-117: "lui va sotto, non sente le vampe sbuffate [...], con mano audace accarezza le pendule giogaie (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>81</sup> Si veda in particolare un'urna cineraria di età adrianea (Maine, Bowdoin College, Museum of Fine Arts; GAGGADIS-ROBIN 1994, p. 74) o la base della *kline* sottostante la figura di Creusa in un sarcofago di Medea relativo agli episodi corinzi (Ancona, Museo Nazionale delle Marche, in deposito, 170-200 d.C.; *Ibidem*, p. 17, n. 20).

<sup>82</sup> Cfr.: ASR II, p. 200; GAGGADIS-ROBIN 1994, p. 74, che però suppone per l'originale una poco probabile datazione al V secolo a.C.

<sup>83</sup> A. R. III, 1246-1344 ("afferrò per la punta del corno il toro di destra, e tirò con ogni forza, avvicinandolo al giogo: gli colpì con un rapido calcio lo zoccolo bronzeo, e lo rovesciò per terra in avanti; poi l'altro, anch'esso lo stese in ginocchio, con un solo colpo. Depose a terra, lontano, il vasto scudo, e [...] ambedue li tenne piegati sui ginocchi anteriori e intanto le fiamme lo circondavano; vv. 1306-1313, trad. a cura di G. Paduano).

<sup>84</sup> Ov. *met.* VII, 148-155.



nota da Apollonio Rodio<sup>85</sup> e rifluita anche nel repertorio figurativo della prima età imperiale<sup>86</sup>, incanta personalmente il serpente. La versione che si imposta nell’immaginario collettivo e che trascorre nei secoli è dunque quella fissata nelle *Argonautiche*. Senza voler qui asserire che le raffigurazioni funerarie dipendano dai racconti apolloniani, è però indubbio che gli episodi inerenti le prove affrontate dall’Esonide in terra colca non potranno più essere immaginati al di là della tradizione che Apollonio contribuisce a fissare e a rendere celebre; una tradizione da cui invece Ovidio prende in certa misura le distanze.

Sconosciuta alle *Metamorfosi* è poi la versione messa in scena in un sarcofago attico ove, relegato sul lato breve destro, compare il tema dell’uccisione di Achille<sup>87</sup> (fig. 26). Qui è rappresentato il Pelide che, sorretto dai fedeli compagni, è visibilmente ferito da una freccia conficcata all’altezza della caviglia; accucciato ai suoi piedi, un altro personaggio gli regge la gamba dolente e, volgendo lo sguardo verso l’eroe, pare essersi reso conto della drammatica situazione<sup>88</sup>. Sulla sinistra della composizione Paride, ben identificabile in base al caratteristico berretto frigio, con arco in mano indica la caviglia di Achille a un altro troiano alle sue spalle. L’intero complesso decorativo, con la pace tra Greci e Troiani sulla fronte e le nozze tra il Pelide e Polissena sul rilievo laterale sinistro, sembra essere relativo alla più tarda rielaborazione del mito che vede Achille perire nel santuario di Apollo Timbreo<sup>89</sup>. Non solo tale redazione è del tutto sconosciuta a Ovidio, ma nel rilievo



Fig. 26 - Madrid, Museo del Prado. Rilievo laterale destro di sarcofago attico con uccisione di Achille (SCHWARZ 1992, tav. 75).

<sup>85</sup> A.R. IV, 118 e ss.

<sup>86</sup> In generale il fulcro delle attestazioni è costituito dall’albero con il serpente, attorno al quale si dispongono Medea, che con i propri filtri si accinge ad addormentare il guardiano, e Giasone che, ben attento a non prendere alcuna pericolosa iniziativa, attende il cenno della sua bella per carpire di soppiatto la spoglia aurea. Si vedano le attestazioni provenienti dal repertorio glittico, databili dal II secolo a.C. sino all’età imperiale, un rilievo in stucco dalla basilica sotterranea vicino Porta Maggiore, alcune lastre Campana o un affresco proveniente dal palazzo precostantiniano di Treviri. Per un compendio delle attestazioni figurative si rimanda a: NEILS 1990; GAGGADIS-ROBIN 1994, pp. 57-94; una disamina del repertorio iconografico in rapporto all’orizzonte letterario, con particolare attenzione ai testi di Ovidio, è fornita in COLUSSO 2010-2011, pp. 25-136.

<sup>87</sup> Metà del III secolo d.C., Madrid, Museo del Prado; KEMP-LINDEMANN 1975, p. 222; KOSSATZ-DEISSMANN 1981, p. 184, n. 858; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 389; SCHWARZ 1992, pp. 266-270 (che lo data ai primi del III secolo d.C.); BURGESS 1995, p. 229; BALENSIEFEN 1996, p. 96; da ultimo OAKLEY 2011, pp. 49-52.

<sup>88</sup> Particolarmente interessante è il gesto compiuto da questo personaggio, colto nell’atto di portarsi la mano sinistra sul mento, in prossimità della bocca. Il movimento di avvicinare alle labbra le estremità delle dita caratterizza solitamente la figura di Ulisse, in quanto identificativo della sua loquacità. Il medesimo gesto, però, lo si ritrova pure su alcuni sarcofagi di produzione urbana relativi all’episodio di Achille a Sciro ed è per lo più associato a Fenice. Ora, nel nostro specifico caso probabilmente esso assume il significato di esprimere sorpresa, ma fors’anche paura, per l’accaduto; si cfr. al riguardo HALL 2004, p. 149.

<sup>89</sup> Con la promessa di una pace duratura, il Pelide ottiene in matrimonio la figlia di Priamo, Polissena e, giunto nel santuario con l’intenzione prendere moglie, vi troverà ad attenderlo la morte. Tale versione, di assai scarso suc-

manca uno dei due protagonisti fondamentali del racconto del poema del cambiamento: Apollo, che con mano solerte indirizza la freccia di Paride nel vulnerabile tallone<sup>90</sup>. Ma c'è di più. In quel Troiano posto immediatamente dietro il pavido figlio di Priamo, identificabile dal berretto frigio, si può suggestivamente riconoscere Deifobo che, secondo la redazione tradita da Igino<sup>91</sup> e successivamente da Ditti Cretese<sup>92</sup>, avrebbe sostituito Febo nell'aiutare Paride a tendere l'agguato.

Nella medesima prospettiva si pone pure l'episodio della decapitazione di Medusa, cuore della più ampia vicenda che vede Perseo impegnato contro le Gorgoni; il tema è eternato sulla cassa di un sarcofago e su un rilievo funerario provenienti dalla Pannonia<sup>93</sup> (fig. 27). L'eroe è colto nell'atto di afferrare con una mano l'ispida chioma della Gorgone, crollata su un ginocchio, e tagliarle la gola con una lunga spada; la testa di Perseo è prudentemente girata all'indietro, a osservare l'innocuo riflesso di Medusa nello specchio



Fig. 27 - Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum. Sarcofago Perseo e Medusa da Intercisa (ASR III.3, p. 403 n. 311').

recato in mano da Atena. Il motivo del volto retrospiciente, caratteristico e caratterizzante l'eroe in tutta la pur non ricca tradizione iconografica, trova ottimi riscontri nella *vulgata* tramandata nella letteratura. A questa tradizione è probabilmente da ricondurre il modello pittorico di età classica che sta alle spalle dei rilievi, probabilmente rifluito nel repertorio funerario attraverso la mediazione dei prodotti artigianali italici<sup>94</sup>. Tuttavia, nel racconto fornito da Ovidio non solo il dettaglio di Perseo che si volta sembra venire meno, giacché l'eroe svia il pericoloso sguardo di Medusa osservandone il riflesso nel proprio scudo posto sul braccio sinistro<sup>95</sup>, ma neppure viene fatta menzione alcuna di un intervento divino nel compimento dell'impresa, come invece

cesso, si fa strada a partire dalla prima età imperiale ed è nota per lo più da fonti piuttosto tarde. Eppure, sebbene questa redazione non compaia prima di Igino (*fab.* 110), è assai probabile che circolasse già da qualche tempo, pur non essendo accreditata dalla maggior parte della letteratura. A parere del Burgess (1995, p. 237) essa affonda con tutta probabilità le proprie radici nel periodo ellenistico.

<sup>90</sup> Ov. *met.* XII, 597-611.

<sup>91</sup> HYG. *fab.* 110.

<sup>92</sup> III, 10-11.

<sup>93</sup> Il sarcofago è conservato a Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, da Intercisa, II secolo d.C., lato breve sinistro (ASR III.3, p. 403, n. 311'; TOYNBEE 1977, p. 402, n. i; PAOLETTI 1988, p. 359, n. 194); il rilievo funerario si trova oggi nel nartece di una chiesa in Savaria (TOYNBEE 1977, p. 402, n. iii).

<sup>94</sup> PAOLETTI 1988, p. 362. Per un'analisi del repertorio figurato relativo al mito sino all'età ellenistica si veda SCHEFFOLD, JUNG 1988, pp. 97-107; per quello romano: PAOLETTI 1988, pp. 359-360, nn. 193-197.

<sup>95</sup> Ov. *met.* IV, 782-783: *se tamen horrendae clipei, quem laeva gerebat, aere percussae formam aspexisse Medusae.*

attestato in altre fonti<sup>96</sup>. I fregi sembrano semmai mostrare significativi punti di contatto con una fonte a loro pressoché coeva, ossia Luciano: “Atena [...] gli fece vedere l’immagine nel suo scudo come in uno specchio; ed egli prese lei con la sinistra per i capelli e guardando l’immagine riflessa le tagliò il capo con la spada ricurva che teneva nella destra”<sup>97</sup>. In altre parole, il poeta augusteo si affranca dalla *vulgata*, che prevede il soccorso di Atena (in alcuni casi sostituita da Mercurio) quale elemento indispensabile nel successo dell’impresa<sup>98</sup>.

#### 4.3 L’ASSENZA DI DETTAGLI SIGNIFICATIVI

Sovente il confinamento entro le trame di un rimando a livello di temi è causato dall’assenza o nel testo letterario o nel “testo” iconografico di particolari caratterizzanti che possano legare a filo unico i due piani narrativi. In questo caso le stesse rispondenze che si intravedono con le *Metamorfosi*, si potrebbero pure instaurare con altre fonti letterarie che trattano quel determinato episodio in termini del tutto simili. Parole e immagini mostrano di essere compartecipi del medesimo *milieu* culturale, di attingere cioè alla stessa versione che evidentemente si imposta e ha fortuna tanto nel mondo letterario quanto nell’orizzonte iconografico.

##### 4.3.1 L’ASSENZA DI DETTAGLI NEL POEMA DEL CAMBIAMENTO

Nel paragrafo precedente si è avuto modo di osservare come spesso nel repertorio legato alla morte si impostano delle versioni mitologiche ampiamente note in letteratura, ma ignorate dal cantore della forma in cambiamento, causando così un incolmabile divario tra i due orizzonti narrativi. In questa sezione la nostra attenzione si concentrerà invece su quegli episodi che vengono messi in scena secondo la più accreditata versione, che si imposta e ha fortuna nella tradizione letteraria e da cui pure dipende il poeta di Sulmona. Tuttavia, la mancanza nel testo delle *Metamorfosi* di dettagli precisi e specifici che lo discostino dalla *vulgata*, non permette di legare a filo unico le narrazioni ovidiane con le raffigurazioni scolpite; in altre parole, le medesime tangenze che si riscontrano tra i racconti del poeta augusteo e i rilievi si potrebbero parimenti mettere in luce con tutte le altre fonti letterarie che trattano di quella determinata vicenda in modi affatto analoghi. Tale situazione emerge con tutta evidenza nei temi relativi ai miti di Marte e Venere e di Ippolito. L’episodio della tresca amorosa tra Citerea e il guerriero olimpico ai danni del fabbro divino è pressoché sconosciuto nel repertorio figurativo delle

<sup>96</sup> Sulle peculiarità del racconto ovidiano e, soprattutto, sul carattere “sfuggente” della narrazione si rimanda a: BARCHIESI, ROSATI 2009, pp. 349-350.

<sup>97</sup> LUCIANUS *DMar.* 14 (trad. a cura di V. Longo); ma cfr. anche APOLLOD. II, 4, 2 (“Perseo si avvicinò alle Gorgoni addormentate e tenendo la testa girata e lo sguardo rivolto a uno scudo di bronzo [...] le tagliò la testa”; trad. a cura di M. G. Ciani).

<sup>98</sup> Cfr. ad esempio LUCAN. IX, 675-677.



epoche antecedenti il II secolo d.C.<sup>99</sup>, ad eccezione di una terracotta alessandrina di dubbia autenticità (*fig. 28*), in cui i due amanti sono avvinti dai lacci invisibili con cui Vulcano compie la propria vendetta<sup>100</sup>. Similmente, il trascinamento del corpo del giovane esule dai cavalli imbizzarriti a causa del mostro taurino che emerge dal mare, unico tema sul quale il poeta di Sulmona concentra la propria attenzione descrittiva<sup>101</sup>, è messo in scena su un ristretto gruppo di vasi italici di IV secolo a.C.<sup>102</sup> (*fig. 29*). Evidente in entrambi i casi è la mancanza di una tradizione consolidata e la conseguente assenza di modelli a cui riferirsi. Tale fatto condiziona il repertorio funerario, ove le composizioni relative al tema dello svelamento dell'adulterio, lungi dal replicarsi simili, sono tra loro completamente differenti<sup>103</sup> (*figg. 30-32*); più affini, ma caratterizzate comunque da indubbie varianti, sono le raffigurazioni relative al trascinamento del corpo del figlio di Teseo<sup>104</sup> (*figg. 33-35*). Se non del tutto superficiali, sicuramente non dirimenti sono poi le tangenze che si impostano tra i rilievi dei sarcofagi e i racconti che Ovidio fornisce non solo nelle *Metamorfosi*, ma anche nell'*Ars amatoria* per quanto concerne la messa in ridicolo degli amanti divini e nei *Fasti* relativamente alla morte Ippolito<sup>105</sup>. Per la vicenda

<sup>99</sup> Un'analisi della tradizione iconografica, con precipua attenzione ai rapporti che si instaurano con i testi ovidiani, è fornita in SALVADORI, BAGGIO 2011.

<sup>100</sup> Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum, già alla Collezione Sieglin; da ultime SALVADORI, BAGGIO 2011, p. 83, con bibl. precedente.

<sup>101</sup> Ov. *met.* XV, 497-546; cfr. anche *fast.* VI, 737-756.

<sup>102</sup> Una panoramica delle attestazioni è fornita in OAKLEY 1991; ma cfr. anche SALVO 2012a, pp. 162-163.

<sup>103</sup> Amalfi, Chiostro del Paradiso, un tempo utilizzato come fontana, età antonina (ASR III.2, pp. 237-238, n. 193; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 142; SIMON, BAUCHHENS 1984, p. 549, n. 387; SICHTERMANN 1992, p. 90, n. 4, con ricca bibl.; SALVADORI, BAGGIO 2011, p. 90); Palazzo Altemps (già Palazzo del Drago Albani alle Quattro Fontane), seconda metà del II secolo d.C. (ASR III.2, pp. 238-240, n. 194; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 142; SALADINO 1984; SIMON, BAUCHHENS 1984, p. 549, n. 388; SICHTERMANN 1992, pp. 90-91, n. 5, con ulteriore bibl.; SALVADORI, BAGGIO 2011, p. 90); Grottaferrata, Abbazia, 160 d.C. ca., da Roma (ASR III.2, pp. 240-241, n. 195, che lo dà per disperso e riporta solo dei disegni; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 24, n. 13; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 142; SIMON, BAUCHHENS 1984, p. 549, n. 386; SICHTERMANN 1992, p. 91, n. 6, con ulteriore bibl.; SALVADORI, BAGGIO, 2011, pp. 89-90).

<sup>104</sup> Il tema è rappresentato su cinque sarcofagi di produzione attica, alternativamente ubicato sui rilievi laterali o sul retro della cassa. St. Petersburg, Ermitage, da Chiarone (*ad nonas*), secondo quarto del III secolo d.C., rilievo laterale sinistro; GIULIANO 1962, p. 58, n. 350; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 142-143; EADEM 1990, p. 458, n. 117; ROGGE 1995, pp. 154-155, n. 64 (con bibl.). Tyros, necropoli, secondo quarto del III secolo d.C., frammentario, rilievo laterale destro; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 135-138; EADEM 1990, p. 458, n. 118; ROGGE 1995, pp. 157-158, n. 70 (con bibl.). Città del Vaticano, Galleria dei Candelabri, secondo quarto del III secolo d.C., molto frammentario, rilievo laterale destro; LIPPOLD 1956, pp. 137-138, n. 47; ROGGE 1995, p. 158, n. 71. Agrigento, Duomo di San Nicola, secondo quarto del III secolo d.C., rilievo laterale sinistro; GIULIANO 1962, p. 60, n. 368; LINANT DE BELLEFONDS 1985, p. 143; EADEM 1990, pp. 458-459, n. 119; TUSA 1995, pp. 1-4, n. 1; ROGGE 1995, p. 148, n. 47 (con bibl.). Tarragona, Museu d'Historia de Tarragona, rinvenuto in mare presso Punta de la Mora, fine del secondo quarto del III secolo d.C., lato posteriore; GIULIANO 1962, p. 57, n. 345; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 394-395; LINANT DE BELLEFONDS 1985, pp. 143-146; EADEM 1990, p. 469, n. 120; ROGGE 1995, p. 156, n. 68. È doveroso citare anche la presenza di un rilievo in calcare (Komarno, Podunajské Muz. De Szöny) piuttosto frammentario, per cui l'effettiva attribuzione a un più ampio sarcofago è piuttosto dubbia. Esso raffigura un giovane, già sbalzato dal carro, che reca però ancora nella mano sinistra le redini; sullo sfondo si stagliano i quattro cavalli imbizzarriti. Non sono però presenti elementi che permettano di attribuire con certezza quest'immagine al mito di Ippolito o piuttosto a un'altra storia leggendaria, quale ad esempio Fetonte, che pure è raffigurato sbalzato fuori dalla quadriga paterna. Inoltre il rilievo, datato alla metà del II secolo d.C., precederebbe di molto il compatto gruppo di sarcofagi che recano incise le immagini della morte del figlio di Teseo, mentre ben si adatterebbe alla produzione relativa a Fetonte (che inizia all'incirca nel 170 d.C.). Sul rilievo si veda: LINANT DE BELLEFONDS 1990, p. 459, n. 121.

<sup>105</sup> Ov. *ars.* II, 561-588 (Marte e Venere) e *fast.* VI, 737-756 (Ippolito).





Fig. 28 - Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum. Terracotta con lo svelamento di Marte e Venere da Alessandria d'Egitto (SALVADORI, BAGGIO 2011, p. 83).



Fig. 29 - Napoli, Collezione privata. Cratere a volute con la morte di Ippolito (OAKLEY 1991, tav. III, n. 7).

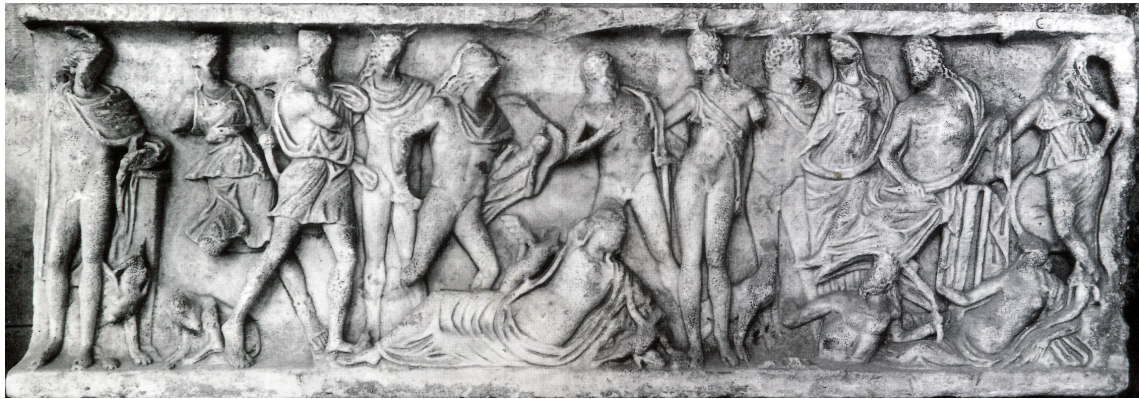


Fig. 30 - Amalfi, Chiostro del Paradiso. Sarcophago urbano con lo svelamento di Marte e Venere (SICHTERMANN 1992, tav. 4.3).

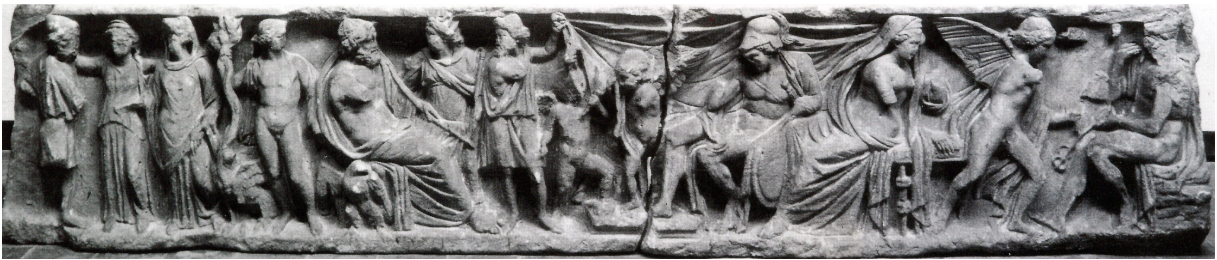


Fig. 31 - Grottaferrata, Abbazia. Sarcophago urbano con il mito di Venere e Marte (SICHTERMANN 1992, tav. 4.1).



Fig. 32 - Roma, Palazzo Altemps. Sarcophago urbano con lo svelamento di Marte e Venere (SICHTERMANN 1992, tav. 4.2).



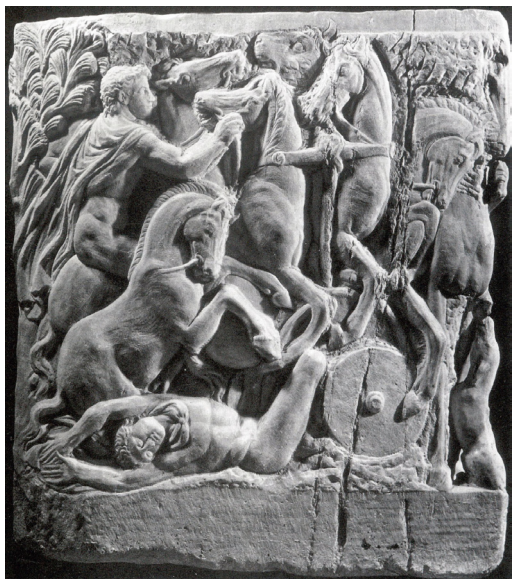


Fig. 33 - Agrigento, Duomo di San Nicola. Lato sinistro di sarcofago attico con la morte di Ippolito (ROGGE 1995, tav. 104, 1).



Fig. 34 - San Pietroburgo, Ermitage. Rilievo del lato sinistro di sarcofago attico con la morte di Ippolito dalla necropoli di Tiro (ROGGE 1995, tav. 104, 2).



Fig. 35 - Tarragona, Museu d'Historia de Tarragona. Retro di sarcofago attico con la morte di Ippolito da Punta de la Mora (ROGGE 1995, tav. 108, 3).

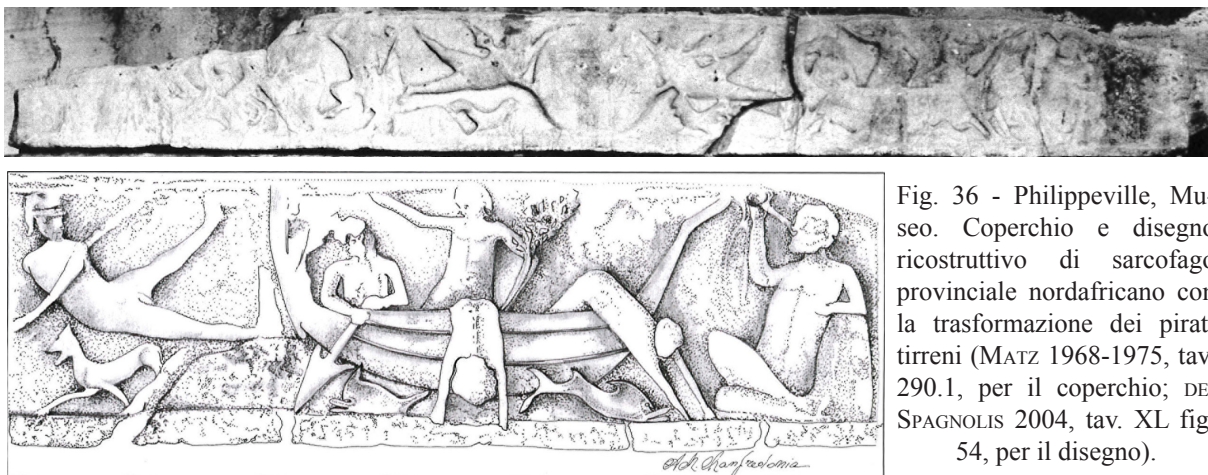


Fig. 36 - Philippeville, Museo. Coperchio e disegno ricostruttivo di sarcofago provinciale nordafricano con la trasformazione dei pirati tirreni (MATZ 1968-1975, tav. 290.1, per il coperchio; DE' SPAGNOLIS 2004, tav. XL fig. 54, per il disegno).

adulterina, alcune suggestioni sembrano essere fornite dal sarcofago di Grottaferrata<sup>106</sup> (fig. 31), in particolare per la figura di Vulcano che, scostando un drappo atto a indicare un’ambientazione d’interno, coglie in fallo i fedifraghi esponendoli al pubblico ludibrio (*Lemnius extemplo valvas patefecit eburnas immisitque deos. illi iacuerunt ligati turpiter*<sup>107</sup>); oppure per Mercurio che, avvicinando le dita della mano destra alla bocca, nel chiaro gesto del parlare, sembra in procinto di pronunciare quelle frasi che sarcastiche risuonano nell’*Ars amatoria*: *in me, fortissime Mavors, si tibi sunt oneri, vincula transfer*<sup>108</sup>. Ma questi elementi, lungi dall’essere caratteristici dei racconti ovidiani, trascorrono tutta la più ampia letteratura e affondano le proprie radici nella versione fornita nell’*Odissea*<sup>109</sup>.

Nella medesima prospettiva sono da leggersi le suggestioni che pure si riescono a intravedere tra le raffigurazioni con la morte di Ippolito e i racconti ovidiani, i quali interessano: il toro che, emergendo d’improvviso, suscita il panico tra i destrieri<sup>110</sup> e Ippolito, riverso supino e imbrigliato tra i finimenti del carro, trascinato dalla furia dei cavalli<sup>111</sup>. La delineazione, nella parte inferiore di un sarcofago a San Pietroburgo<sup>112</sup> (fig. 34), di una porzione digradante e ondulata di terreno, la quale richiama immediatamente alla memoria quella scogliera ove la narrazione ovidiana immagina venga fatto scempio del corpo innocente del figlio di Teseo<sup>113</sup>. Le stesse puntuali rispondenze si potrebbero ugualmente instaurare con la tragedia di Euripide e in particolare con quel tanto dettagliato quanto vivido racconto che il messo riferisce sulla scena a Teseo riguardo alla morte del figlio; una narrazione questa da cui il Sulmonese è fortemente dipendente<sup>114</sup>. Come già per lo svelamento di Marte e Venere, non esistono nei versi ovidiani elementi specifici e caratterizzanti che fungano da punti sicuri a cui ancorare un confronto con il repertorio funerario, giacché il poeta mostra di essere fortemente debitore a una precedente e consolidata tradizione letteraria; la medesima tradizione che, qualche secolo dopo, rifluisce sulle casse dei sarcofagi. Le descrizioni fornite dal poeta augusteo, a onta della capacità che gli è propria, sono assai poco incisive, non mostrano elementi specifici che permettano di stabilire un legame sicuro e univoco con le raffigurazioni scolpite.

Ugualmente indiziari della dipendenza di Ovidio da un accreditato filone letterario sono i temi relativi alla trasformazione dei pirati tirreni e al canto di Orfeo. Il primo non gode affatto di soverchia fortuna nell’orizzonte iconografico: le occorrenze, piuttosto rare, interessano diverse classi di materiali e sono pertinenti a un ampio arco cronologico che va dalla seconda metà

<sup>106</sup> Si veda *supra* nota 103.

<sup>107</sup> Ov. *met.* IV, 185-187: “e il dio di Lemno all’istante spalanca le porte d’avorio e fa entrare gli dei: i due restano stesi nei vincoli a loro vergogna” (traduzione a cura di L. Koch).

<sup>108</sup> Ov. *ars.* II, 585-586: “se quei legami, valoroso Marte, sono per te troppo pesanti, passali pure a me” (trad. a cura di L. Koch).

<sup>109</sup> Hom. *Od.* VIII, 266-363. Sul passo omerico si veda: BURKERT 1960 (che lo considera un’interpolazione); BRASWELL 1982; ALDEN 1997.

<sup>110</sup> Ov. *met.* XV, 511-517; cfr. anche *fast.* VI, 740-741.

<sup>111</sup> Ov. *met.* XV, 524; cfr. anche *fast.* VI, 741-743.

<sup>112</sup> Si veda *supra* nota 104.

<sup>113</sup> Ov. *met.* XV, 517-518; cfr. anche *fast.* VI, 742.

<sup>114</sup> Cfr. E. *Hipp.* 1173-1254 con Ov. *met.* XV, 506-529.



del VI secolo a.C. sino alla metà del III secolo d.C.<sup>115</sup>. Anche in questo caso, come già per gli episodi relativi allo svelamento di Marte e Venere o alla morte di Ippolito, è evidente la mancanza di un'ampia e consolidata tradizione figurativa. Nell'arte sepolcrale il momento della metamorfosi ittica dei blasfemi pirati compare unicamente su un coperchio di sarcofago nordafricano di fattura provinciale con scene dionisiache<sup>116</sup> (fig. 36). Ora, nel rilievo si possono cogliere suggestivi rimandi con il testo di Ovidio, giacché i pirati, all'epifania del dio, si gettano in mare e sono tramutati in delfini. Eppure, i medesimi legami si potrebbero instaurare con altre fonti letterarie che trattano l'episodio in maniera del tutto simile, quali ad esempio Igino o Apollodoro<sup>117</sup>. In altre parole, ancora una volta nelle *Metamorfosi* mancano dei particolari precipui che permettano di legare in maniera univoca i due orizzonti narrativi e superare così il generico rapporto per temi. Testo e immagine derivano in questo caso da una comune tradizione mitica, che affonda le proprie radici nell'*Inno omerico a Dioniso*<sup>118</sup>.

Per quanto concerne invece il tema del giovane che incanta gli animali, esso compare su due sarcofagi attici<sup>119</sup> (fig. 37) e su una decina di manufatti urbani<sup>120</sup> (fig. 38), nonché su un piccolo gruppo di rilievi di edifici funerari provenienti dal nord Africa, dal Norico e dalla Pannonia<sup>121</sup>. Seppur in generale la struttura compositiva sia la medesima, con il mitico cantore circondato da un pubblico più o meno nutrito di fiere, numerose sono le varianti che interessano lo schema iconografico di Orfeo, raffigurato ora seduto ora stante ora completamente di profilo ora invece di tre quarti con il viso girato all'indietro<sup>122</sup>. L'immagine del giovane circondato da animali, che trova suggestivi rimandi con alcuni versi delle *Metamorfosi*<sup>123</sup>, trascorre nella letteratura del mondo antico dal VI secolo a.C. sino alla prima metà del V secolo d.C.<sup>124</sup> ed è ampiamente recepita nell'orizzonte iconografico. È evidente come ancora una volta Ovidio si collochi

<sup>115</sup> L'episodio è attestato in un ristretto gruppo di vasi greci e italoti, nel celebre monumento di Lisicrate ad Atene, in un rilievo marmoreo da Villa Adriana, nonché in un più tardo mosaico di Dougga; un'analisi della tradizione iconografica è fornita in: DE' SPAGNOLIS 2004, pp. 53-60.

<sup>116</sup> Philippeville (Algeria), Museo, rinvenuto a sud-est della città, prima metà del III secolo d.C.; MATZ 1968-1975, pp. 463-464, n. 270; GASPARRI 1986, p. 558, n. 238; DE' SPAGNOLIS 2004, p. 60.

<sup>117</sup> HYG. *fab.* 134; APOLLOD. III, 5, 3. Una panoramica della tradizione letteraria relativa al mito è fornita in DE' SPAGNOLIS 2004, pp. 41-47.

<sup>118</sup> *h. Bacch.* VII.

<sup>119</sup> La raffigurazione si staglia sui rilievi laterali di un sarcofago con scene relative alla guerra di Troia e di uno con immagini dionisiache; sui manufatti, databili entro il secondo quarto del III secolo d.C., si veda da ultimo: OAKLEY 2011, pp. 45-46 (con rimando al catalogo e alle relative tavole).

<sup>120</sup> I sarcofagi, tutti databili tra la fine del III e il IV secolo d.C., sono strigilati e il mitico cantore è per lo più accolto entro un pannello centrale; per un compendio di attestazioni si rimanda a: KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 172; ma cfr. anche GAREZOU 1994, p. 95, n. 146; p. 97, n. 165.

<sup>121</sup> Per una panoramica delle attestazioni si veda GAREZOU 1994, pp. 94-95, nn. 144-145 a-f.

<sup>122</sup> Il tema irrompe nel mondo delle immagini a partire dalla fine del II secolo a.C., per godere di una travolgente fortuna sino alla fine del IV secolo d.C., soprattutto nella produzione musiva. La bibl. è piuttosto ampia, ci si limita perciò a segnalare i più nutriti contributi con ampia disamina delle fonti iconografiche: STERN 1955; PANYAGUA 1967 e 1972; STERN 1980; GAREZOU 1994; SALVADORI 2002; VIEILLEFON 2003; BARBAZZA 2004b.

<sup>123</sup> Ov. *met.* X, 143-144: *tale nemus vates attraxerat inque ferarum concilio medius turba volucrumque sedebat* ("questo era il bosco raccolto attorno al poeta, che sedeva al centro di un concilio di bestie e di una torma di uccelli"; trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>124</sup> Cfr. ad esempio: SIMON. PMG fr. 567; E. *Bacch.* 561-564; A.R. I, 26; *Anth. Pal.* VII, 8; VERG. *Georg.* IV, 453-527; HOR. I, 12, 7-14; PHILOSTR. JUN. *Im.* 6; MART. CAP. IX, 907.



nel solco di un ampio e consolidato patrimonio mitologico, che ha contribuito a diffondere il motivo di Orfeo circondato da animali, reiterando con costanza le caratteristiche salienti dell'episodio.

Simili considerazioni valgono anche per il tema dell'invenzione del flauto da parte di Atena, segnatamente per quelle immagini in cui Pallade è sola mentre, suonando la propria creazione, si vede il volto deforme riflesso nella polla d'acqua ai suoi piedi<sup>125</sup> (*tav. 37, fig. 142*); sono qui assenti dei dettagli dirimenti che permettano di legare in maniera univoca i rilievi al racconto che il poeta augusteo fornisce nei *Fasti*<sup>126</sup>. Invero, nella maggior parte della tradizione letteraria il tema dell'invenzione dell'*aulòs* è replicato in maniera piuttosto simile<sup>127</sup>, senza che vi siano variazioni significative e non è perciò possibile individuare dei particolari precipi nella narrazione del Sulmonese. Non si distanzia dalla *vulgata* nemmeno il racconto che Ovidio fornisce relativamente all'episodio della morte di Semele: mancano anche in questo caso degli appigli a cui ancorare il confronto con la rappresentazione che compare su un problematico sarcofago di infante<sup>128</sup> (*tav. 14, fig. 54*).

Nel presente gruppo è poi da annoverare anche il ratto di Proserpina da parte di Plutone<sup>129</sup> (*tavv. 19-21, figg. 75-81*). Il tema è replicato con iconografie piuttosto simili, che sono da ricondurre a un originale pittorico opera di Nicomaco<sup>130</sup>, di cui il migliore riflesso è fornito dall'affresco della tomba di Persefone a Vergina<sup>131</sup> (*tav. 16, fig. 60*). Eppure, né nelle *Metamorfosi* né nei *Fasti*<sup>132</sup> il cantore di Sulmona si sofferma, con la bravura che gli è propria, su particolari descrittivi: in

<sup>125</sup> Ad esempio: sarcofago perduto, noto solo attraverso un disegno del *Codex Coburgensis*, fine del II secolo d.C. (?) (ASR III.2, pp. 249-250, n. 200; WEIS 1981, n. 187; RAWSON 1987, pp. 177-178, n. XIII); Roma, Palazzo Doria, lato breve sinistro, 230 d.C., dalla Via Aurelia, nei pressi di Porta San Pancrazio (ASR III.2, pp. 259-260, n. 207; TURCAN 1966, p. 220 e pp. 276-277; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 40-41, n. 36; MCCANN 1978, pp. 82-84; WEIS 1981, n. 195; SANDE 1981, pp. 61-69; RAWSON 1987, pp. 183-184, n. XIX; WEIS 1992a, p. 371, n. 28). Si ricordi che il tema dell'invenzione del flauto è attestato sulle casse dei sarcofagi pure in un'altra soluzione iconografica, in cui dietro la dea che suona l'*aulòs* fa capolino da dietro le rocce il Sileno. Anche in tal caso i rapporti con le descrizioni del poeta augusteo non superano il livello di temi, seppure la motivazione sia da ricercare nell'influsso di una precedente tradizione iconografica non “ovidiana”; si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 4.2.1.

<sup>126</sup> Ov. *fast.* VI, 697-700.

<sup>127</sup> Per una revisione critica delle fonti letterarie relative al mito si rimanda a: WEILER 1974, pp. 37-59; RAWSON 1987, pp. 3-16; WEIS 1992a pp. 366-368; GORETTI 2004, pp. 35-37; SALVO 2008, pp. 88-91; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO VI, PARAGRAFO 6.2.

<sup>128</sup> Zagabria, Museo Archeologico, inizi del III secolo d.C., proveniente dall'Italia, forse da Minturno; si veda: TURCAN 1966, p. 90 e p. 437 e ss.; CATANI 1985, pp. 249-250; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 721, n. 11. Diversamente F. Matz, che non lo considera un rilievo di sarcofago, lo espunge dal proprio *corpus* (MATZ 1968-1975); teoria in seguito accolta anche in BARATTE 1989, p. 143. Del mito relativo a Giove e Semele il repertorio funerario mette in scena anche i momenti della nascita di Bacco da Semele e della successiva gestazione maschile, in cui pure i legami con le *Metamorfosi* si impostano solo per tema (si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 4.2.1). Diversamente l'allattamento del dio del vino da parte di Ino si configura come un *indicatore* “ovidiano”, per la cui analisi si rimanda *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.1.

<sup>129</sup> Per una completa analisi della produzione funeraria relativa al tema si rimanda a PARTE II, CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.4.

<sup>130</sup> Il dipinto, portato a Roma, è esposto al pubblico godimento nel *Capitolium*, più specificatamente, nella cella di Minerva; cfr. PLIN. *nat.* XXXV, 106: *his adnumerari debet et Nicomachus [...] pinxit raptum Proserpinae, quae tabula fuit in Capitolio in Minervae delubro supra aediculam Iuventatis*.

<sup>131</sup> Lato settentrionale della tomba a cista; da ultimi: BRECOULAKI 2006; KOTTARIDI 2007.

<sup>132</sup> Ov. *met.* V, 385-408 e *fast.* IV, 425-454.



Fig. 37 - Tessaonica, Museo Archeologico. Sarcophago attico con Orfeo che incanta gli animali da Tessaonica (OAKLEY 2011, tav. 52).



Fig. 38 - Porto Torres, Basilica di San Gavino. Sarcophago urbano con Orfeo che incanta gli animali dalla Sardegna (GAREZOU 1994, n. 165c).

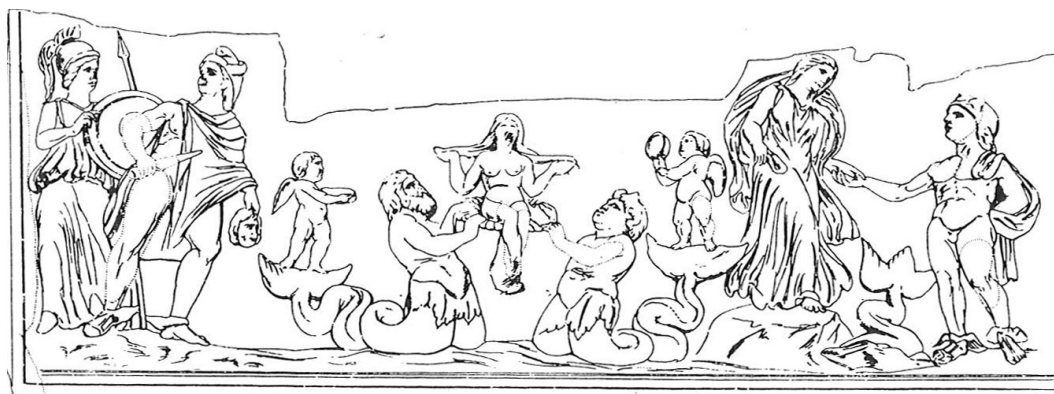


Fig. 39 - Roma, Palazzo Mattei. Sarcophago urbano con Perseo che libera Andromeda (SCHAUENBURG 1981, n. 88).



Fig. 40 - Arezzo, Museo Civico. Sarcophago (?) frammentario di produzione orientale con Perseo che libera Andromeda (SCHAUENBURG 1981, n. 83).

tutte e due le opere all’episodio non si concede più di qualche verso a matrice letteraria. Il poeta augusteo si limita a restituire il dettaglio, nient’affatto significativo, di Plutone che porta la sua bella agli inferi sulla groppa di foschi cavalli, un motivo questo che trascorre non solo in tutta la tradizione letteraria, ma anche nel repertorio iconografico<sup>133</sup>. Sfuggono a questa genericità alcuni esemplari, ove compare una figura femminile che sembra volersi opporre al transito del cocchio infernale, nella quale ben potrebbe essere riconosciuta Ciane e di cui parleremo nel capitolo successivo<sup>134</sup>.

Della vicenda di Perseo e Andromeda, ampiamente narrata nel IV libro delle *Metamorfosi*<sup>135</sup>, il repertorio legato al mondo della morte recepisce in via preferenziale il tema della liberazione della fanciulla dalle catene; l’episodio è messo in scena su un ristretto gruppo di quattro sarcofagi urbani<sup>136</sup> (fig. 39) e su di un manufatto frammentario, forse di produzione orientale<sup>137</sup> (fig. 40). L’immagine, replicata in maniera pressoché simile, è probabilmente da ricondurre a un originale pittorico greco di IV secolo a.C., opera di Nicia di Atene<sup>138</sup>. Tuttavia, anche in questo caso il poeta non dedica all’evento più di due versi<sup>139</sup> in cui è assai difficile scorgere significativi spunti visivi, che permettano di legare in maniera univoca, al di là di un più che generico rimando per temi, i due piani narrativi<sup>140</sup>.

#### 4.3.2 L’ASSENZA DI DETTAGLI NEL REPERTORIO FUNERARIO

La mancanza di dettagli significativi nelle immagini caratterizza invece il tema della metamorfosi di Cicno, quale è raffigurata su una serie di sarcofagi urbani relativi alla caduta di Fetonte e databili dalla media età antonina sino al periodo tetrarchico<sup>141</sup> (app. II, *Fet 02-06 e 09-10*). A differenza dei particolari visivi a cui Ovidio ricorre per descrivere il mutamento del

<sup>133</sup> Per un’analisi del repertorio letterario e figurativo si veda PARTE II, CAPITOLO IV, PARAGRAFI 4.2-4.3.

<sup>134</sup> Giacché si connota come un *indicatore* “ovidiano”; cfr. *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.1.

<sup>135</sup> Ov. *met.* IV, 663-764.

<sup>136</sup> Su questi esemplari si rimanda a: ASR III.3, pp. 401-404; SCHAUENBURG 1981, p. 780, n. 63; p. 782, nn. 87-88; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 180.

<sup>137</sup> Interpretato come un sarcofago attico in SCHAUENBURG 1960, p. 70; lo stesso autore si mostra più cauto qualche anno più tardi (IDEM 1981, p. 782, n. 83), ponendo solo come ipotetico il suo riconoscimento in un sarcofago e attribuendolo dubitativamente a officine attiche o microasiatiche; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 180, nt. 1, ritengono invece si tratti di una osteoteca, prodotta da un atelier microasiatico.

<sup>138</sup> *Contra* SCHMALTZ 1989. Sebbene questa sia l’opinione generalmente invalsa nella critica, c’è anche chi ha ipotizzato la presenza di un prototipo pittorico ellenistico (così PHILLIPS 1968, pp. 5-6) ovvero di un modello statuario (una panoramica sui diversi filoni interpretativi è offerto in JONES ROCCOS 1994, p. 347).

<sup>139</sup> Ov. *met.* IV, 738-739.

<sup>140</sup> Si ricordi però che il motivo dell’innamoramento di Perseo alla vista di Andromeda incatenata allo scoglio e in balia del *ketos*, prodromico alla battaglia dell’eroe contro il mostro e alla successiva liberazione della fanciulla, è narrato invece con dovizia di dettagli nelle *Metamorfosi* e trova ottimi rimandi nella produzione pittorica della prima età imperiale, in particolare nelle attestazioni di III stile; si veda COLPO, SALVADORI 2010, pp. 277-281; ma cfr. anche *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.2.

<sup>141</sup> L’episodio metamorfico è rappresentato in quasi tutti i manufatti appartenenti alla cosiddetta seconda classe, che recano quale scena principale la caduta di Fetonte dal cocchio solare. Per un compendio di occorrenze si veda: ASR III.3, pp. 417-435, nn. 336-350; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 181-183; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.4.



fratellastro di Fetonte nel candido pennuto<sup>142</sup>, i rilievi si limitano a interporre nella porzione inferiore dei fregi un semplice cigno: impossibile in questo caso tentare di confrontare i due piani narrativi.

Difficile è pure individuare dei legami univoci tra due sarcofagi urbani e il poema del cambiamento, relativamente all'episodio della trasformazione di Marsia<sup>143</sup> (*tav. 36, fig. 136 e tav. 37, fig. 142*). Ai piedi del tracotante flautista è infatti disteso un giovane con una canna palustre in mano e berretto frigio, in cui piace poter identificare la personificazione del fiume Marsia, lo stesso rivolo che secondo Ovidio si sarebbe formato a seguito delle lacrime versate dai compagni del Sileno. Ma nel più ampio orizzonte letterario il Sulmonese non è il solo a restituire l'epilogo metamorfico: per Palefato e Igino<sup>144</sup> il fiume avrebbe avuto origine dal sangue di Marsia. Nelle immagini mancano all'evidenza degli elementi che permettano di ricondurre senz'ombra di dubbio al racconto ovidiano.

Similmente, nel più volte citato sarcofago provinciale di Messina<sup>145</sup> il tema del volo di Icaro è reso in maniera piuttosto semplicistica, con la pedissequa ripetizione dello schema iconografico del giovane quale appare nel momento dell'applicazione delle ali<sup>146</sup> (*tav. 48, fig. 183*). Mancano quegli elementi dirimenti che altrove hanno consentito di legare in maniera univoca alcune raffigurazioni pittoriche inerenti l'ardito volo alle *Metamorfosi*, quali ad esempio i pescatori, i pastori o i contadini che, stupiti, assistono al trascorrere nel cielo del giovane alato<sup>147</sup>.

#### 4.4 MATRICI COMUNI: IL PATRIMONIO ICONOGRAFICO

In alcuni casi, seppure tra le immagini che ancora riempiono di sé le casse dei sarcofagi e le narrazioni ovidiane sia possibile individuare suggestivi rimandi, questi non solo interessano in via pressoché esclusiva gli schemi di alcune figure e non la scena nel suo complesso, ma sono da ricondurre a un comune e condiviso repertorio figurativo di lunga tradizione, che

<sup>142</sup> Ov. *met.* II, 373-377.

<sup>143</sup> Museo del Louvre, 230-270 d.C. (ASR III.2, pp. 255-257, n. 203; RAWSON 1987, pp. 182-183, n. XVIII); Roma, Palazzo Doria, lato breve sinistro, 230 d.C., dalla Via Aurelia, nei pressi di Porta San Pancrazio (ASR III.2, pp. 259-260, n. 207; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 40-41, n. 36; WEIS 1981, n. 195; RAWSON 1987, pp. 183-184, n. XIX). Come già sottolineato, sulle casse dei sarcofagi compaiono diversi momenti dell'intera vicenda mitica: l'invenzione del flauto (con differenti impalcature compositive) e la punizione, che mostrano tangenze con i racconti ovidiani solo per tema (si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFI 4.2.1 e 4.3.1); l'episodio del ritrovamento dello strumento si connota invece come una *situazione "ovidiana"* (cfr. *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.2).

<sup>144</sup> PALAEPH. 47; HYG. *fab.* 165.

<sup>145</sup> Su cui si veda *supra* nota 18.

<sup>146</sup> Inutile qui ricordare che quasi tutti i momenti della più ampia vicenda mitica di Dedalo e Icaro trovano attestazione nella scultura funeraria: i temi relativi alla fabbricazione delle ali da parte del mitico artigiano, della loro applicazione alle spalle del figlio e della caduta di Icaro si rapportano alle descrizioni ovidiane solo a livello di temi, pur con motivazioni differenti (si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFI 4.1 e 4.2.1); il momento della costruzione delle penne da parte di entrambi i protagonisti si connota invece come una *situazione "ovidiana"* (cfr. *infra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.1).

<sup>147</sup> Ov. *met.* VIII, 217-218. Tali particolari compaiono, nello specifico, nel repertorio pittorico di III stile; si veda COLPO 2008, pp. 74 e ss.; ma cfr. anche *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.2.



affonda addirittura le proprie radici nel mondo greco. Il poeta augusteo e gli artigiani sono dunque compartecipi del medesimo patrimonio culturale, attingono agli stessi schemi e li ripropongono, ora con le parole, ora tramite le figure. È perciò impossibile individuare univoci punti di contatto che permettano di travalicare il confine di un rimando a livello di temi. Si ponga mente all'interessante caso dell'efferata lotta che si sviluppa tra i Centauri e i giovani Lapiti. Il tema ha goduto, neanche a dirlo, di un'insuperata fortuna nel mondo delle immagini di tutte le epoche<sup>148</sup> ed è poi ripreso dalla produzione di sarcofagi attici e urbani<sup>149</sup>; l'episodio è ampiamente sviluppato da Ovidio con descrizioni che, alla stregua di composizioni metopali, si rincorrono nei versi del poema<sup>150</sup>. Sebbene tra le *Metamorfosi* e i rilievi sia assai difficile individuare elementi che permettano di legare a filo unico i due piani narrativi, brillano però delle inequivocabili tangenze che concernono esclusivamente alcuni schemi iconografici. Così, ad esempio, il gruppo che campeggia al centro di un rilievo ostiense<sup>151</sup> (fig. 41), ove un Centauro è attaccato sul davanti e sul retro da due Lapiti, di cui uno grava con il proprio ginocchio il dorso equino, riecheggia i versi del poeta augusteo: *tergoque Bianoris alti insilit haud solito quemquam portare nisi ipsum opposuitque genu costis prensamque sinistra caesariem retinens vultum minitantiisque ora robore nodoso praeduraque tempora fregit*<sup>152</sup>. Eppure, il medesimo gruppo è già proposto in una corniola tardo repubblicana (fig. 42), nonché in una coppa del ceramista aretino *Cn. Aetius* o nella ceramica puteolana<sup>153</sup> (fig. 43) ed è probabilmente da ricondurre a un comune prototipo che ripropone, in una versione più complessa e ampliata dalla presenza di un secondo guerriero, il motivo di ispirazione fidiaca dell'eroe con il ginocchio piegato sul dorso equino del nemico attestato nelle metope II e III del lato sud del Partenone<sup>154</sup> (fig. 44). O ancora, si vedano i frammenti attici di Istanbul e di Ohrid<sup>155</sup> (figg. 45-46), per cui la figura del Lapita che tenta di difendersi dalla presa del villosa Centauro sembra essere descritta da Ovidio: *at*

<sup>148</sup> La battaglia assurge infatti a emblema dell'eterna lotta tra bene e male, tra la barbarie della ferinità e l'ordine della civiltà. Per un compendio di attestazioni si rimanda a: LEVENTOPOULOU 1997, in particolare sezioni VIII e IX del catalogo (per il mondo greco); SENGELIN 1997 (per l'età romana).

<sup>149</sup> Un'analisi dei manufatti urbani è fornita in KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 155-156; per un compendio di sarcofagi attici: *Ibidem*, pp. 398-399; ma soprattutto in OAKLEY 2011, pp. 29-31, con rimando al catalogo e alle relative tavole.

<sup>150</sup> *Ov. met.* XII, 210-535.

<sup>151</sup> Ostia, Museo Ostiense, dalla necropoli di Pianebella, metà del II secolo d.C.; su cui: FLORIANI SQUARCIAPINO 1968; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 155; SENGELIN 1997, p. 712, n. 404a.

<sup>152</sup> *Ov. met.* XII, 345-349: “[Teseo] balza sulle spalle [in maniera più pregnante P. Bernardini Marzolla traduce il sostantivo con groppa] dell'alto Bienore [...] gli stringe con le ginocchia, afferra con la sinistra i capelli e li tira, e con la nodosa clava gli spacca il volto, la bocca che lancia minacce, le durissime tempie” (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>153</sup> Sulla corniola, databile alla metà del I secolo a.C. e conservata ad Aquileia, Museo Nazionale, si veda: SENA CHIESA 1966, p. 270, n. 717; EADEM 1977, pp. 201-202; TOSO 2007, p. 93; SALVADORI 2009b, p. 198 e ss.; SALVO 2012e, p. 123 (per una sua rilettura alla luce delle *Metamorfosi*). Per la ceramica aretina e puteolana si vedano rispettivamente TOSO 2001, pp. 118-120 e SENGELIN 1997, p. 712, n. 400.

<sup>154</sup> Sulle metope sud del Partenone ancora fondamentale BROMMER 1967, pp. 71-129, con rimando alle relative tavole.

<sup>155</sup> Il sarcofago di Istanbul è conservato nel Museo Archeologico, già nel cortile della Chiesa di S. Irene, secondo quarto del III secolo d.C. (ASR III, p. 157, n. 134; SENGELIN 1997, p. 712, n. 404e; OAKLEY 2011, p. 81, n. 36). Il pezzo di Ohrid si trova nella Chiesa di Santa Sofia, secondo quarto del III secolo d.C. (da ultimo *Ibidem* p. 83, n. 39).



Fig. 41 - Ostia, Museo Ostiense. Sarcophago urbano con Centauromachia da Pianebella, necropoli (KOCH, SICHTER-MANN 1982, n. 174).



Fig. 42 - Aquileia, Museo Nazionale. Corniola rossa con Centauromachia (SALVO 2012e, p. 124, fig. 79).

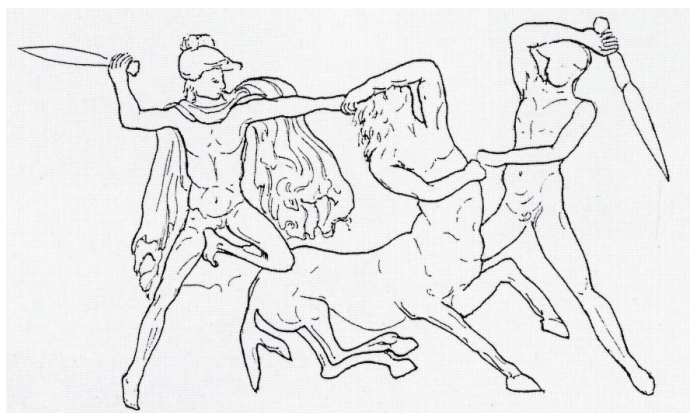


Fig. 43 - Arezzo, Museo Archeologico. Disegno ricostruttivo della decorazione della coppa di Cn. Ateius con Centauromachia (TROSO 2001, p. 135, tav. VI.27).



Fig. 44 - Atene. Museo dell'Acropoli. Metope II e III del lato meridionale del Partenone con Centauromachia (BROMMER 1967, tav. 165 per la metope II; tav. 169 per la metope III).





Fig. 45 - Istanbul, Museo Archeologico. Frammento di sarcofago attico con Centauromachia (OAKLEY 2011, tav. 30.1).



Fig. 46 - Ohrid, Chiesa di Santa Sofia. Frammento di sarcofago attico con monomachia tra un Lapita e un Centauro (OAKLEY 2011, tav. 31.2).



Fig. 47 - San Pietroburgo, Ermitage. Sarcofago attico con Ippolito che riceve la lettera dalla nutrice prima della partenza per la caccia da Chiarone, *ad nonas* (ROGGE 1995, tav. 89, 2).



Fig. 48 - Pompei, Casa V 2, 10; tablino (I), parete est. Ippolito, Fedra e la nutrice. Disegno di G. Discanno (PPM III, p. 835).

*illum haerentem Peleus et acerbo vulnere victum (stabat enim propior) mediam ferit ense sub alvum*<sup>156</sup>. Ma ancora una volta tale schema è dipendente, pur con indubbie varianti, da una lunga e consolidata tradizione iconografica desunta dai modelli partenonici: il guerriero tessalo richiama la metopa XI, mentre l'essere per metà equino ripropone lo schema della metopa I. Le composizioni sono dunque create attraverso l'utilizzo di modelli e cartoni derivati da una lunghissima e accreditata tradizione iconografica. Tuttavia, nei rilievi le raffigurazioni della lotta tra Lapiti e Centauri appaiono frazionate in singoli duelli che hanno vita a sé, quasi mai legati tra loro da un sostrato narrativo che ruota attorno all'episodio delle nozze tra Piritoo e Ippodamia. I diversi motivi sono assemblati insieme con fantasia dagli artigiani a creare raffigurazioni sempre diverse, ma al contempo simili, giacché ripropongono senza posa i medesimi schemi. Si tratta di un patrimonio figurativo da ricondurre a creazioni di età classica, che è però ben presente anche alla fantasia di Ovidio e da cui il poeta rimane fortemente influenzato.

Nient'affatto diverse sono le considerazioni che emergono dall'analisi dell'episodio della caccia calidonia. Nelle composizioni che ornano le casse di circa un centinaio di sarcofagi di produzione attica e urbana<sup>157</sup> (tav. 55-57, figg. 205-212), è possibile individuare interessanti rispondeenze per quanto concerne alcuni schemi: così è, ad esempio, per l'immagine di Atalanta colta nell'atto di scoccare una freccia dall'arco (*celerem Tegeaea sagittam inposuit nervo sinatoque expulit arcu: fixa sub aure feri summum destrinxit harundo corpus*<sup>158</sup>) o per la figura di Anceo che solleva quale arma offensiva una doppia ascia (*ecce furens contra sua fata bipennifer Arcas [...] ancipitemque manu tollens utraque securim institerat digitis primos suspensus in artus*<sup>159</sup>) o ancora per quel cacciatore a terra, ferito a una gamba, in cui piace poter riconoscere Enesimo che *trepidantem et terga parantem vertere succiso liquerunt poplite nervi*<sup>160</sup>. Ma a una più attenta analisi iconografica, che tenga conto della tradizione precedente, emerge con chiarezza come tali rapporti siano semmai da ricondurre a un ampio e consolidato repertorio di immagini che affonda le proprie radici, attraverso la mediazione dell'arte ellenistica, in una composizione pittorica di scuola polignotea; di tale prestigioso modello sono compartecipi sia Ovidio sia gli scalpellini di età imperiale<sup>161</sup>.

<sup>156</sup> Ov. *met.* XII, 388-389: "lui [Dorila] è bloccato, vinto dalla tremenda ferita. Peleo, che gli era accanto, gli ficca la spada in mezzo alla pancia" (trad. a cura di G. Chiarini). Più incisiva è la traduzione fornita da P. Bernardini Marzolla, che precisa come Peleo conficchi la spada in mezzo alla pancia del centauro Dorila "da sotto".

<sup>157</sup> Sui manufatti attici si rimanda a: ASR III.2, pp. 277-289; KOCH 1975, pp. 66-77; per i sarcofagi prodotti negli ateliers urbani fondamentale *ibidem*, pp. 7-28. In generale per un'analisi del repertorio funerario relativo al mito si veda PARTE II, CAPITOLO IX, PARAGRAFO 9.4.

<sup>158</sup> Ov. *met.* VIII, 380-383: "la ragazza di Tegea incocca una rapida freccia, tende, scocca: la freccia si conficca sotto l'orecchio della belva, ferisce il dorso" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>159</sup> Ov. *met.* VIII, 391-398: "ecco l'arcade, armato di doppia scure, adirato [...] e con entrambe le mani levando la doppia scure stava sulle punte dei piedi" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>160</sup> Ov. *met.* VIII, 363-364: "colpito al ginocchio mentre, colto dal panico, cerca di fuggire, gli si sciolgono i tendini" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>161</sup> Cfr. in questo senso SALVO 2012c, pp. 154-156. La prestigiosa opera su tavola è stata ricostruita ipoteticamente in KLEINER 1972. Per un compendio, seppur conciso, della tradizione iconografica relativa al mito si veda: DALTROP 1966; BOARDMANN 1984; WOODFORD 1992; BARBAZZA 2004a; ma in particolare cfr. PARTE II, CAPITOLO IX, PARAGRAFO 9.4 e 9.5.



Nella medesima prospettiva sono da leggersi le suggestioni che sembrano potersi evincere per il tema delle peregrinazioni di Cerere alla ricerca della figlia, quale è raffigurato su alcuni sarcofagi urbani relativi al ratto di Proserpina<sup>162</sup>, con la narrazione dei *Fasti* (*frenatos curribus angues iungit*<sup>163</sup>; tav. 19, fig. 76; tav. 20, fig. 78; tav. 21, fig. 81). Tuttavia, anche in questo caso il rapporto si configura come generico, da imputare cioè al riecheggiamento di schemi iconografici ormai caratteristici, che ricorrono tanto nella scultura funeraria, quanto nella fantasia del poeta<sup>164</sup>.

#### 4.5 UN CASO PARTICOLARE: LA LETTERA DI FEDRA

Un gruppo di sarcofagi attici prodotti intorno al secondo quarto del III secolo d.C. mette in scena il tema della rivelazione dell'amore incestuoso di Fedra per Ippolito, complice la nutrice nel ruolo di compiacente messo<sup>165</sup> (fig. 47). Sebbene tale episodio sia del tutto ignoto ai dettagliati racconti che Ovidio fornisce nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti*<sup>166</sup>, i quali ruotano attorno alla morte del figlio di Teseo, nei rilievi è però presente un elemento su cui merita soffermare per un attimo la nostra attenzione. Tra le mani della nutrice, che di soppiatto si avvicina a Ippolito, si intravede un dettaglio: la lettera in cui la crudele matrigna rivela il proprio amore per il figliastro. Proprio in questo particolare, quasi secondario, certa parte della critica ha riconosciuto un influsso della IV epistola delle *Heroides*, giacché tale elemento non compare mai prima di Ovidio<sup>167</sup>; il componimento avrebbe probabilmente esercitato una certa influenza nell'immaginario comune. Un esempio in questo senso sembra essere offerto da una pittura proveniente dalla Casa V 2, 10<sup>168</sup> (fig. 48) relativa al rifiuto di Ippolito delle profferte amorose della matrigna, presentate da una giovane nutrice che gli porge una tavoletta. All'interno e al di sotto della scena figurata compare una serie di iscrizioni tra cui brilla un distico, posto sulla veste dell'ambasciatrice, che recita *non ego socia*, molto vicino ai versi ovidiani *non ego nequitia socialia foedera rumpam* presenti, per l'appunto, nella IV epistola delle *Heroides*<sup>169</sup>.

<sup>162</sup> Immagine che compare sui sarcofagi appartenenti alle classi: seconda, a due scene, che si configura come il tipo principale della serie ed è databile tra l'età tardo adrianea e primoantonina (ASR III.3, pp. 459-469, nn. 360-378 e p. 481, n. 397; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 175-177); terza, a tre scene, in cui si annoverano sia prodotti urbani sia copie provinciali, che fa il suo ingresso a partire dalla tarda età antonina (ASR III.3, pp. 474-481, nn. 387-395 e pp. 482-489, nn. 398-409; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 177-178); quinta, a cui appartiene un solo sarcofago monoscenico ad Ascalona, prodotto da un'officina di età tetrarchica, che mostra forti influenze dal mondo microasiatico e attico (KOCH 1979, pp. 233-238; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 178; KOCH 1989, pp. 166-168).

<sup>163</sup> Ov. *fast.* IV 497-498: “lei aggiogò dei serpenti al suo carro” (trad. a cura di F. Stok).

<sup>164</sup> Il motivo della dea su carro trainato da serpenti compare già in alcune raffigurazioni vascolari magnogreche (SCHMIDT 1992a, pp. 391-392, nn. 35-39), oltreché in emissioni monetali della *Gens Vibia* (40 a.C.) e della *Gens Volteia* (78 a.C.; da ultima: BAGGIO 2012a, p. 145).

<sup>165</sup> Per un compendio si rimanda a KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 393-398.

<sup>166</sup> Ov. *met.* XV, 497-546 e *fast.* VI, 737-756.

<sup>167</sup> GHIRON-BISTAGNE 1981, p. 285; così pure LINANT DE BELLEFONDS 1990, p. 462.

<sup>168</sup> Tablino (I), parete est, tratto centrale, III stile finale; LINANT DE BELLEFONDS 1990, p. 450, n. 40; PPM III, p. 835.

<sup>169</sup> Ov. *epist.* IV, 17. Il rapporto di dipendenza del graffito, atto a illustrare il dipinto di Fedra e Ippolito, dal componimento ovidiano è ben analizzato in GIGANTE 1979, p. 187. Per ulteriori considerazioni in questo senso cfr.

Il motivo della missiva associato alla nutrice sembra dunque configurarsi come un'innovazione che caratterizza il solo repertorio iconografico, fors'anche a seguito dell'importanza che il componimento epistolare assegna al ruolo della lettera, rifluendo poi sulle casse dei sarcofagi. Prima di lasciarsi affascinare dalla suggestione, va tuttavia sottolineato che in Ovidio, come in tutta la tradizione letteraria relativa all'episodio<sup>170</sup>, il dettaglio della lettera non è in alcun modo, neppure implicitamente, accostato alla figura della vecchia nutrice. Lo scritto del poeta si configura infatti come una confessione epistolare dell'incestuosa passione, che Fedra "redige" in prima persona. Rischioso è dunque legare in maniera univoca la narrazione del poeta, che peraltro non offre alcuno spunto descrittivo, a quei rilievi in cui tra le mani della nutrice è stretta la tavoletta. I rapporti tra i testi del poeta augusteo e i rilievi funerari devono essere pertanto più prudentemente confinati al livello di temi.

#### 4.6 I SARCOFAGI E LE *METAMORFOSI*: RIFLESSIONI A MARGINE

Il quadro che emerge a seguito di questa rassegna di testimonianze è piuttosto complesso e articolato, ma proprio per tal motivo suggerisce qualche interessante spunto di riflessione in merito al ruolo che effettivamente hanno giocato le *Metamorfosi* nella formazione e diffusione del repertorio. Ebbene, il primo dato che sembra emergere è che il poema ovidiano, pur circolante e noto nella piena età imperiale, non pare in grado di fissare e rendere celebre una determinata versione. Tale assunto interessa indiscriminatamente sia temi che godono di ampia fortuna nella tradizione iconografica (ad esempio: le prove affrontate da Giasone in Colchide, la lotta contro i tori bronzei e il ratto del vello d'oro; lo svelamento di Achille a Sciro; il canto di Orfeo tra gli animali), sia episodi che, al contrario, hanno un numero ridotto di occorrenze (si ricordi il caso della morte del Pelide o della metamorfosi dei pirati tirreni). Nel repertorio funerario spesso rifluiscono e vengono eternate redazioni differenti rispetto a quella fornita dal poeta di Sulmona, ma ampiamente note nella letteratura e/o nel repertorio iconografico precedente (basti qui citare alcune delle vicende relative al mito Marsia, in particolare l'invenzione del flauto e la punizione; oppure lo sbranamento di Atteone; o ancora la decapitazione di Medusa ad opera di Perseo). Con alcune piccole accortezze, alcuni temi risultano poi assai più funzionali alle necessità comunicative di contesto; così è, ad esempio, per la morte di Pelia, a cui si potrebbe affiancare l'immagine dell'applicazione delle ali alle spalle di Icaro ove, in luogo di Dedalo, si inserisce una Parca.

Ma una seconda e forse più dirimente riflessione reclama la nostra attenzione. Per quegli episodi per cui manca una ricca tradizione iconografica, con la conseguente assenza di consolidati e circolanti modelli, come nel caso dello svelamento di Marte e Venere o della morte di Ippolito,

SALVO 2012a, p. 164.

<sup>170</sup> Per un'analisi della tradizione letteraria relativa al mito si veda LINANT DE BELLEFONDS 1990, pp. 445-446; ma cfr. anche BARRETT 1964, pp. 1-15 (solo fino alle tragedie attiche); più in generale COLPO 2010, pp. 83-84.

gli artigiani avrebbero ben potuto cercare e trovare ottimi spunti figurativi nel poema. Ma così non avviene. Gli scalpellini recepiscono altrove, per lo più dal precedente repertorio di immagini relativo ad altre storie mitologiche e i propri modelli. Esempio in questo senso è la vicenda dell'adulterio olimpico. In un sarcofago amalfitano<sup>171</sup> (fig. 30) per mettere in scena la coppia di amanti fedifraghi gli artigiani ricorrono all'uso schemi iconografici ben consolidati, desunti da cartoni circolanti relativi a Marte che sorprende Rea Silvia nel sonno: Venere è infatti raffigurata al centro dell'immagine distesa sul fianco sinistro e circondata da amorini, mentre il dio della guerra si avvicina, con scudo imbracciato, verso di lei<sup>172</sup>. Pure per la messa in scena delle divinità che assistono all'imbarazzante svelamento si ricorre all'utilizzo di modelli celeberrimi, desunti per lo più dal repertorio statuario: così, ad esempio, sulla porzione sinistra della composizione Febo e Diana sono raffigurati rispettivamente nello schema dell'Apollo Liceo di Eufronore e nell'Artemide tipo Versailles da attribuire probabilmente a Leocare; Ercole, sulla destra del fregio, ripropone invece il tipo del cacciatore con l'arco come appare sui sarcofagi urbani con le dodici fatiche. Seguono poi Bacco, Mercurio e la triade capitolina, con Minerva in uno schema che riecheggia latamente quello dell'Artemide di Timoteo<sup>173</sup>.

Le *Metamorfosi* non paiono dunque in grado di fornire ispirazione diretta al mondo delle immagini funerarie. Anzi, è semmai vero il contrario: è il Sulmonese che mostra spesso di essere permeato dal precedente repertorio figurativo, come ben evidenziato per il tema della zuffa che divampa tra i Lapiti e gli esseri biformi o per quello della caccia calidonia. E allorché venga a mancare una tradizione consolidata e circolante, come nel caso della morte di Ippolito o dello svelamento di Marte e Venere ovvero della trasformazione dei pirati Tirreni, che potesse essere osservata quotidianamente dal poeta di Sulmona e ne stuzzicasse così la fantasia, i suoi racconti mostrano, significativamente, una strettissima dipendenza, che diventa quasi replica, dalle fonti letterarie precedenti.

<sup>171</sup> Si veda *supra* nota 103.

<sup>172</sup> Si veda come confronto, a titolo di esempio, il sarcofago conservato a Roma, Palazzo Mattei, 230-240 d.C.; su cui: SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 66-67, n. 71; WREDE 1981, p. 272 (che abbassa la datazione al 250 d.C.); KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 184-185 (per una più ampia analisi delle iconografie funerarie relative ai genitori di Romolo e Remo); ZANKER, EWALD 2008, p. 215. Per un compendio di attestazioni figurative relative al mito di Marte e Rea Silvia si rimanda a HAUER-PROST 1994.

<sup>173</sup> La dea compare, nel medesimo schema, pure in un sarcofago con le Muse, conservato a New York, Metropolitan Museum of Art, già a Firenze, giardino Torrigiani, secondo quarto del III secolo d.C.; su cui CANCIANI 1984, p. 1094, n. 285, con ulteriore bibl. sul tipo. Per un'analisi degli schemi iconografici con cui sono colti i diversi protagonisti divini cfr. SICHTERMANN 1992, p. 90, n. 4.





## CAPITOLO V

# LE OCCORRENZE “IN POSITIVO”: FORME DI “FORTUNA OVIDIANA” NEI SARCOFAGI

Tra le *Metamorfosi* e i rilievi dei sarcofagi è possibile individuare per diversi episodi mitologici dei rimandi decisamente più pregnanti e significativi rispetto a quelli in cui tra testo e immagini non si riesce a travalicare il generico rimando per temi<sup>1</sup> (cfr. *tabb. V e VI*), giacché le tangenze si fanno assolutamente univoche e inequivocabili. Si tratta nello specifico delle fattispecie di rapporti definite come: *situazioni “ovidiane”, indicatori “ovidiani” e iconografie “ovidiane”*<sup>2</sup>. Giova precisare sin da subito che queste tre categorie di rapporti assumono una natura differente laddove sia testimoniata o meno una tradizione figurativa precedente. Tale caratteristica, dal significato tutt’altro che secondario alla luce dell’eventuale ruolo rivestito dal poema nella formazione e diffusione del repertorio funerario, porta a riconoscere due grandi classi: “*diretta*” e “*indiretta*”. Come già per l’aggettivo “*ovidiano*”, anche in questo caso tali definizioni sono di comodo, funzionali cioè alla prospettiva dello studioso attuale e dunque da riferire alla *nostra* percezione: i rimandi tra i due livelli narrativi saranno definiti “*diretti*” allorquando si conoscono unicamente le descrizioni ovidiane e la scultura funeraria, mentre saranno indicate come “*indirette*” quelle rispondenze tra testo e immagini mediate da una tradizione iconografica anteriore, più o meno consolidata, giunta sino a noi pur in maniera parziale. Ciò premesso, procediamo ad analizzare in maniera più puntuale le tre grandi fattispecie di rimandi che si instaurano tra le *Metamorfosi* e la scultura funeraria.

### 5.1 LE SITUAZIONI “OVIDIANE”

Con il termine *situazioni “ovidiane”* si definisce quella particolare categoria di rimandi che si impostano a livello di una omogeneità tra l’episodio descritto e quello rappresentato. Le tangenze in questo caso coinvolgono la composizione nel suo complesso, ma non già gli schemi iconografici dei protagonisti (*tab. V*). Come ricordato poc’anzi, la natura del rapporto risulta a seconda che esso sia attestato nella precedente tradizione figurativa (“*indiretto*”) o, al contrario,

<sup>1</sup> Vedi *supra* CAPITOLO IV.

<sup>2</sup> Si veda *supra* CAPITOLO III, PARAGRAFO 3.2.1.

che compaia per la prima volta nei rilievi funerari (“*diretto*”; *tab. VII*).

### 5.1.1 Le SITUAZIONI “OVIDIANE” INDIRETTE

Nella presente categoria si annoverano tutti quegli episodi che palesano significative tangenze con il racconto del poeta a livello di una omogeneità di composizione, sebbene tali rispondenze siano da ricondurre a un precedente repertorio di immagini. Esemplificativo è il caso dell’incauta richiesta di Fetonte di poter guidare il cocchio solare. Tra i manufatti urbani appartenenti alla cosiddetta prima classe, concentrati tra il 160-170 d.C. e il 190-200 d.C., spicca per importanza un esemplare conservato a Liverpool<sup>3</sup> (*app. II, Fet 01*); ugualmente, tra quelli relativi alla seconda classe<sup>4</sup>, che vive per un periodo di tempo più lungo rispetto alla precedente<sup>5</sup> e che mostrano quale punto focale la caduta dell’inesperto auriga dal cocchio solare, merita la nostra attenzione un manufatto proveniente da Ostia<sup>6</sup> (*app. II, Fet 02*). Nei due rilievi, per la costruzione dell’immagine, si ricorre ai medesimi elementi compositivi, pur disposti in maniera differente a causa del diverso spazio a disposizione. Il Sole è assiso su un alto scranno<sup>7</sup> ed è circondato dalla corte celeste, rappresentata dalle Stagioni *positae spatiis aequalibus*<sup>8</sup>. Se nel manufatto di Liverpool del giovane postulante non rimangono che scarse tracce, in quello da Ostia egli, in prossimità del dio, sembra voler rafforzare le proprie parole con l’aiuto dei gesti. A osservare le due figure a convegno sembra quasi di poter udire l’apprensivo discorso che Ovidio fa pronunciare al Sole: *magna petis, Phaethon, et quae nec viribus istis munera conveniant nec tam puerilibus annis. sors tua mortalis; non est mortale quod optas*<sup>9</sup>. Sebbene i Venti in veste di palafrenieri siano assenti dal dettagliato racconto del poeta augusteo, ciò non inficia la possibilità di legare in maniera univoca i due piani narrativi. Epperò, la medesima impalcatura compositiva si ritrova in una pittura della *Domus Aurea* e in un seriore affresco da Narbona (*tav. 3, figg. 9 e 11*), nonché in un rilievo mitriaco di II-III secolo d.C. pressoché coevo ai sarcofagi<sup>10</sup> (*tav. 3,*

<sup>3</sup> Liverpool, Merseyside Country Museum, già a Lancashire, Ince Blundell Hall, da Tivoli (?), 190-200 d.C.; su cui: ASR III.3, pp. 412-416, n. 332 (che alza la datazione alla metà del II secolo d.C.); KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 180-181; KOCH 1984, p. 31. Per un compendio di manufatti relativi alla prima classe, che mettono in scena la perorazione del fanciullo di poter guidare il carro paterno, si rimanda a: ASR III.3, pp. 412-417, nn. 332-335; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 180-181. Ai sarcofagi qui citati è da aggiungere un esemplare conservato a: Kurashiki, Kurashiki Ninagawa Museum, 160-180 d.C.; su cui: SIMON 1982a, pp. 260-264; EADEM 1982b, pp. 575-58, che interpreta erroneamente la raffigurazione come Selene ed Endimione; KOCH 1984, pp. 31-34, che confuta l’ipotesi di E. Simon e vi riconosce a ragione il mito di Fetonte; ZANKER, EWALD 2008, p. 87.

<sup>4</sup> Per un compendio di manufatti appartenenti a questo gruppo si veda: ASR III.3, pp. 417-435, nn. 336-350; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 181-183.

<sup>5</sup> Dalla media età antonina sino al periodo tetrarchico.

<sup>6</sup> Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, 210-220 d.C.; da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 331-333, con ricca bibl.

<sup>7</sup> Il *parapetasma* sullo sfondo del rilievo di Liverpool sembra suggerire un contesto d’interno.

<sup>8</sup> Ov. *met.* II, 26: “schierate a uguale distanza” (trad. a cura di L. Koch).

<sup>9</sup> Ov. *met.* II, 54-56: “mi stai domandando, Fetonte, un enorme regalo, inadatto alle forze che hai, ai tuoi anni così da ragazzo. Hai un destino mortale, ma non da mortale è questa tua voglia” (trad. a cura di L. Koch).

<sup>10</sup> Per un’analisi della pittura neroniana e del rilievo mitriaco, in rapporto ai testi ovidiani, si veda da ultima TOSO 2012, pp. 125-128, con bibl. precedente; sull’affresco di Narbona cfr. invece SABRIÉ, SABRIÉ 2004, pp. 73 e ss.

fig. 10). La ripetizione della stessa iconografia suggerisce la presenza di un precedente modello pittorico che, come recentemente suggerito da S. Toso, si potrebbe tentare di riconoscere in una creazione urbana<sup>11</sup>. Le tangenze sono dunque di natura “*indiretta*”, mediate cioè da un archetipo contemporaneo o di poco successivo a Ovidio, che si fissa nell’immaginario collettivo. Testo e immagini attingono al medesimo sostrato figurativo, sono compartecipi dei medesimi modelli e li riutilizzano, chi con le parole chi immobilizzandoli in raffigurazioni di varia natura. Non si può tuttavia escludere una possibile influenza del componimento sulle scelte iconografiche dei pittori della capitale.

Il medesimo tipo di rapporto tra i due orizzonti narrativi si riscontra per il tema della morte di Adone, quale è raffigurato su due sarcofagi urbani<sup>12</sup> (*app. II, Ado 01-02*). Il più bel giovane tra i mortali, visibilmente ferito alla coscia, appare semisdraiato su uno spuntone roccioso; presso di lui è Venere, che pare essere appena giunta, come suggerisce il movimento concitato delle vesti, a soccorrere il giovane concupito. E proprio così Ovidio descrive l’ultimo incontro tra i due amanti, che termina in una breve e straziante agonia: *trepidumque e tuta petentem trux aper insequitur, totusque sub inguine dentes abdidit et fulva moribundum stravit harena [...] utque aethere vidit ab alto exanimem inque suo iactantem sanguine corpus, desiluit*<sup>13</sup>. Ma la medesima situazione “*ovidiana*” si ritrova su un frammento di pittura della fine del I secolo a.C., oggi conservato al Louvre, ove Citerea e il figlio di Mirra sono messi in scena con identici schemi iconografici<sup>14</sup> (*tav. 59, fig. 219*). Anche solo per una mera questione di ordine cronologico, si deve a ragione credere che il poeta sia probabilmente debitore della medesima tradizione da cui pure dipende l’affresco parigino, la quale sarà ignorata dal repertorio iconografico successivo, per poi ricomparire unicamente sulle casse di questi due sarcofagi.

Di tipo “*indiretto*” è anche la situazione “*ovidiana*” che caratterizza tre sarcofagi microasiatici a colonne ove, tra due intercolumni successivi, sono raffigurati Dedalo intento a lavorare a un’ala e Icaro, ben riconoscibile dalle corregge incrociate sul petto atte a sostenere il pennuto *instrumentum*<sup>15</sup> (*app. II, Ica 01-03*). Il fanciullo è per lo più colto nell’atto di poggiare la mano

<sup>11</sup> Toso 2012, pp. 128; ipotesi già avanzata in KOCH, SICHTERMAN 1982, p. 181, che datano il modello alla primissima età imperiale.

<sup>12</sup> Roma, Palazzo Rospigliosi, Casino, da Roma, 200 d.C. ca. (da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 289-290); Città del Vaticano, Museo Chiaramonti, frammentario, 180-190 d.C. (da ultimo GRASSINGER 1999, pp. 215-216, n. 56); ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO X, PARAGRAFO 10.4, con ulteriore bibl.

<sup>13</sup> Ov. *met.* X, 713-722: “il truce cinghiale [...] si mette a inseguire il giovane spaventato che cerca scampo, gli affonda le zanne nell’inguine e lo abbatte già quasi morto nella bionda rena [...]. E quando dall’alto cielo [Venere] vide quel corpo esanime che si dibatteva nel suo stesso sangue, saltò giù” (traduzione a cura di G. Chiarini). La vicinanza con il testo letterario è pure sottolineata in KOORTBOJIAN 1995, p. 29. Si ricordi che l’episodio della morte di Adone è rappresentato anche in un’altra soluzione compositiva, con gli amanti abbracciati l’un l’altro, che non mostra tangenza alcuna con il testo di Ovidio, se non un generico rimando a livello di temi; si veda *supra* CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.2.1.

<sup>14</sup> Parigi, Museo del Louvre; su cui: DEVAMBEZ 1951; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 226, n. 36. L’unica differenza sta nella posizione assunta da Adone, che nell’affresco è più distesa, giacché per reggersi punta non già la mano, bensì il gomito. Sulla stretta somiglianza tra le due raffigurazioni, pittorica e scultorea, cfr. KOORTBOJIAN 1995, p. 29, nt. 58.

<sup>15</sup> Antalya, Museum, da Myra, Chiesa di San Nicola, 150-170 d.C. (WIEGARTZ 1965, pp. 78; 126; 165; FERRARI 1966, p. 72, che colloca il pezzo tra gli esemplari non databili; WIEGARTZ 1971, p. 95; BORCHHARDT 1975, pp. 221-

destra sull'ala in procinto di essere ultimata, quasi volesse aiutare il padre nella creazione della difficile opera. E proprio in questo quadretto familiare non è difficile ravvisare echi ovidiani: *ore renidenti [...] flavam modo pollice ceram mollibat lusuque suo mirabile patris impendebat opus*<sup>16</sup>. Ma in realtà a circolare nell'orizzonte funerario orientale non sono tanto i versi del poeta augusteo, bensì schemi tratti da una lunga e variegata tradizione iconografica, che non ha evidentemente avuto difficoltà ad approdare sulle coste dell'Asia Minore: la medesima impalcatura compositiva, pur con alcune varianti, si ritrova già nel repertorio glittico di I secolo a.C.<sup>17</sup> (tav. 43, fig. 166) ed è poi riutilizzata sulle lastre Campana e sui cd. rilievi "Albani" di II secolo d.C.<sup>18</sup> (tav. 44, figg. 167-170), sì da indurre a supporre con un buon grado di verisimiglianza la presenza di un comune archetipo, forse di matrice pittorica<sup>19</sup>. Dal medesimo sostrato figurativo, che ha più volte riproposto, con vari riadattamenti, il motivo della fabbricazione delle ali, attinge, più o meno consciamente, anche lo stesso Ovidio.

### 5.1.2 LE SITUAZIONI "OVIDIANE" DIRETTE

In certa misura diversi sono i riflessi che emergono dall'analisi dei sarcofagi urbani relativi a Fetonte appartenenti alla cosiddetta seconda classe che mettono in scena, accanto alla caduta dell'auriga inesperto, altri episodi del mito, tra cui spicca quello della metamorfosi delle Eliadi<sup>20</sup>. Sebbene nella maggior parte dei casi il mutamento sia semplicemente alluso mediante la presenza di rametti che emergono dalle spalle delle fanciulle o da un albero che si interpone tra esse<sup>21</sup>, su quattro esemplari<sup>22</sup> l'assunzione della nuova forma sembra essere colta in divenire (*app. II, Fet 03-05 e 09*). In particolare, nella giovane raffigurata con la parte superiore del corpo ancora umano, mentre quella inferiore è già delineata come un albero dal quale essa pare

230; STROCKA 1984, pp. 215-218); Beirut, Museo, 165 d.C. (WIEGARTZ 1965, pp. 78; 152-153; FERRARI 1966, p. 31; STROCKA 1984, pp. 208-211; KOCH 1989, p. 171); Kassaba (Turgutlu, Lidia), Chiesa dell'ospedale greco di Hagios Nikolas, 170 d.C. ca. (MOREY 1924, p. 33; WIEGARTZ 1965, pp. 78; 126; 162). I manufatti sono tutti eseguiti in tecnica lidia (per cui si veda *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.2.1, nota 114).

<sup>16</sup> Ov. *met.* VIII, 197-199: "con viso raggiante [...] ora col pollice plasmava la bionda cera e col suo gioco ostacolava il mirabile lavoro del padre" (trad. a cura di G. Chiarini). Cfr. anche *ars.* II, 49-50: *tractabat ceramque puer pinnaeque renidens nescius haec umeris arma parata suis* ("il ragazzo maneggiava la cera e le penne sorridendo raggiante, ignaro che l'apparato fosse per le sue spalle"; trad. a cura di E. Pianezzola).

<sup>17</sup> Per una rilettura delle gemme relative al mito di Dedalo e Icaro in chiave ovidiana si veda COLPO 2009.

<sup>18</sup> Sulle lastre campana: VON ROHDEN, WINNEFELD 1911, pp. 113-114. Sui rilievi Albani: ZANKER 1972, pp. 225-226, n. 3248 e pp. 272-273, n. 3304; *Villa Albani* 1989, pp. 405-408 e 1992, pp. 125-127, n. 296.

<sup>19</sup> Un modello di tipo pittorico ben si adatta al generale eclettismo delle iconografie che, pur replicandosi simili, non sono mai del tutto identiche; cfr. l'analisi figurativa condotta in questa sede nella PARTE II, CAPITOLO VIII, PARAGRAFO 8.3.

<sup>20</sup> Per un compendio di manufatti appartenenti a questo gruppo si veda *supra* nota 4.

<sup>21</sup> Tale modalità compositiva non trova rispondenze precise con il cantore della forma in cambiamento.

<sup>22</sup> Trattasi dei sarcofagi conservati a: Parigi, Museo del Louvre, età tetrarchica (ASR III.3, pp. 418-420, n. 337; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; BARATTE, METZGER 1985, pp. 110-112, n. 45); Roma, deposito delle sculture di Villa Borghese presso il Museo Pietro Canonica, 300 d.C. ca. (ASR III.3, pp. 420-422, n. 338; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 61-62, n. 66; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; *Metamorfosi* 2012, p. 180, n. VIII.6, con ulteriore bibl.); Roma, Villa Borghese, 300 d.C. ca. (ASR III.3, p. 422, n. 340; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182, nt. 19); Benevento, Museo del Sannio, 300 d.C. ca. (ASR III.3, p. 422, n. 341; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; BARATTE 1994, p. 352, n. 17).



emergere, risuonano suggestivamente i versi di Ovidio, allorché la fantasia del poeta si diletta nel narrare una metamorfosi che prende avvio avvolgendo in una corteccia rugosa prima la metà inferiore delle Eliadi per poi risalire lungo la vita lasciando scoperte solo le bocche<sup>23</sup>. L'unica attestazione figurativa precedente, relativa alla trasformazione delle belle sorelle di Fetonte in alberi, è fornita da una coppa aretina<sup>24</sup> (tav. 2, fig. 5), ma in una soluzione iconografica del tutto diversa, in cui è riproposto il motivo non ovidiano dei rametti che si dipartono dalle spalle delle fanciulle. Il rapporto stretto che unisce testo e immagini, lungi dall'essere mediato da un ricco patrimonio di immagini, sembra dunque essere “diretto”, cioè a noi noto dal solo repertorio funerario. Diversamente, nel più ampio orizzonte letterario il cantore di Sulmona non è l'unico a dilungarsi sul motivo delle fanciulle avvolte da una ruvida corteccia. Invero anche Filostrato Maggiore, in un passo che ampio spazio lascia ai dettagli descrittivi, restituisce l'immagine delle sorelle di Fetonte che mutano forma dal basso verso l'alto, divenendo alberi sino all'ombelico<sup>25</sup>.

Particolare interesse suscitano poi i temi relativi allo scontro di Meleagro con i Testiadi e alla metamorfosi delle figlie di Eneo<sup>26</sup>. Le composizioni si ripetono, per entrambi gli episodi, in maniera piuttosto simile e le tangenze che si impostano con il poema del cambiamento sono affatto puntuali. Per quanto concerne il primo tema<sup>27</sup> (app. II, Mel 01-10), le raffigurazioni mettono in scena l'eroe calidonio che, dopo aver già ucciso uno degli zii rappresentato riverso ai suoi piedi, ma con ancora stretto nella mano il vello appena rubato, attende il secondo, il quale visibilmente scosso dall'accaduto si avvicina indeciso tra desiderio di vendetta e paura di seguire il fratello nel medesimo destino. E proprio così la scena è descritta dalle parole ovidiane: *hausitque nefando pectora Plexippi nil tale timentia ferro; Toxea, quid faciat, dubium pariterque volentem ulcisci fratrem fraternaue fata timentem haud patitur dubitare diu calidumque priori caede racalfecit consorti sanguine telum*<sup>28</sup>. Simili sono le considerazioni relative all'epilogo metamorfico delle Meleagridi<sup>29</sup> (app. II, nn. Mel 03 e Mel 14), giacché

<sup>23</sup> Ov. met. II, 346-355.

<sup>24</sup> A firma di M. Perennius Bargathes. Boston, Museum of Fine Arts; su cui da ultima TROSO 2002. Per un'analisi della tradizione iconografica del mito, con particolare attenzione ai rapporti che si instaurano con Ovidio, si veda TOSO 2012; PARTE II, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.3.

<sup>25</sup> PHILOSTR. Im. I, 11: “il quadro sa queste cose, infatti pone alle estremità delle loro membra le radici, e mentre esse sono già alberi fino all'ombelico, i rami raggiungono le loro mani. Oh! I capelli! Sono fronde di pioppo” (trad. a cura di L. Abbondanza).

<sup>26</sup> Per un'analisi di questi episodi tra letteratura e scultura funeraria si rimanda a SALVO 2012c, pp. 156-157; ma cfr. anche in questa stessa sede PARTE II, CAPITOLO IX, PARAGRAFO 9.4.

<sup>27</sup> L'episodio dello scontro con i Testiadi, di cui si contano dieci occorrenze, è attestato nel gruppo di sarcofagi con trasporto del corpo dell'eroe, ubicato generalmente sulla cassa, e in quello con caccia (I tipo), di solito posto sui rilievi laterali; gli esemplari sono tutti databili tra il 160 e il 230 d.C. (sui manufatti si veda KOCH 1975, pp. 42-44; pp. 101-102, nn. 66; pp. 119-124, nn. 112, 115-117, 119-120, 122).

<sup>28</sup> Ov. met. VIII, 439-443: “e con ferro nefando trapassa il petto a Plesippo che proprio non se l'aspetta. Né lascia a lungo nel dubbio Tosseo, incerto su che fare, bramoso di vendicare il fratello, ma anche atterrito di fare la stessa fine: la lancia, calda della morte precedente, la riscalda nel sangue del congiunto” (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>29</sup> Il tema, noto da due sole ricorrenze databili tra il 170 e il 180 d.C., è invece attestato negli esemplari con compianto funebre e compare sulla cassa e sui rilievi laterali (su questi sarcofagi si veda: KOCH 1975, pp. 121-122, nn. 118-119).

l'ambientazione descritta da Ovidio e quella raffigurata sui rilievi funerari è la medesima: la trasformazione delle giovani, resa mediante un uccello che trascorre nel cielo al di sopra del loro capo<sup>30</sup>, avviene allorché queste piangono sulla tomba del proprio fratello (*post cinerem [...] adfusaeque iacent tumulo [...] Latonia [...] natis in corpore pennis adlevat et longas per braccia porrigit alas corneaeque ora facit versasque per aera mittit*<sup>31</sup>). E tali risposdenze tra i due piani narrativi si fanno tanto più significative se si pone mente al fatto che entrambi gli episodi non sono mai attestati nella precedente e ricca tradizione iconografica: essi appaiono per la prima volta proprio sui rilievi funerari<sup>32</sup>.

Alla presente fattispecie sono forse da ricondurre anche i rapporti che caratterizzano alcuni temi di due miti di *hybris* per eccellenza, emblema dell'arroganza umana nei confronti degli dei: Niobe e Marsia. Per quanto concerne la storia della boriosa Tantalide, attestata su undici sarcofagi di produzione urbana, spicca un esemplare conservato a Monaco<sup>33</sup> (*app. II, Nio 01*). Le tangenze con il racconto fornito dal poeta augusteo emergono allorché si rilegge in sistema la decorazione che caratterizza i rilievi del coperchio. Sul frontone sovrastante il lato breve sinistro campeggia la figura in lutto di Niobe, attorniata da elementi rocciosi che potrebbero alludere all'imminente pietrificazione. Accostando tale immagine con quella che compare sul fregio frontale, ove si dispiegano i corpi esanimi dei figli, emergono suggestivi rimandi con il poema del cambiamento: *orba resedit exanimis inter natos natasque virumque deriguitque malis [...] nihil est in imagine vivum [...] flet tamen*<sup>34</sup>. Se il tema della pietrificazione dell'eroina gode di un periodo di moda nel repertorio vascolare apulo, ma con soluzioni iconografiche del tutto differenti rispetto a quella del fregio<sup>35</sup>, l'ecatombe degli innocenti fanciulli trova invece indiscussa fortuna nel repertorio figurativo sia greco che romano. Tuttavia, le immagini si concentrano sul motivo dello sterminio vero e proprio e non, come sul sarcofago, sul momento immediatamente successivo, allorché i Niobidi sono ormai esanimi<sup>36</sup>. Inoltre, l'accostamento

<sup>30</sup> Sulle diverse modalità ed espedienti figurativi utilizzati nel mondo antico per mettere in scena la metamorfosi si veda il bel contributo di COLPO 2012a; sulla difficoltà di rappresentare la trasformazione interessanti spunti in SANTORO 2011.

<sup>31</sup> Ov. *met.* VIII, 539-546: "dopo la cremazione [...] si abbandonano a lungo sulla tomba [...]. La figlia di Latona [...] fa spuntare piume sui loro corpi e le solleva, lungo le braccia affusolate pone le ali, rende cornee le bocche, così mutate le manda nel cielo" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>32</sup> Per un'analisi del repertorio figurativo relativo al mito, con attenzione ai rapporti che instaurano con le *Metamorfosi*, si veda da ultima SALVO 2012c, con precedente bibl.; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO IX, PARAGRAFO 9.3.

<sup>33</sup> Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, dalla Via Appia, 160 d.C.; su cui da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 358-359, con ricca bibl.

<sup>34</sup> Ov. *met.* VI, 301-310: "priva di tutti, si siede tra i cadaveri dei figli, delle figlie, del marito, s'irrigidisce dal dolore [...] nulla di vivo in quell'immagine [...] piange, tuttavia" (trad. a cura di G. Chiarini). Il numero di figli raffigurati straziati dalla morte è, come vuole Ovidio, quattordici.

<sup>35</sup> La metamorfosi può essere resa attraverso una suddipintura in bianco dei piedi di Niobe (ad esempio su un'anfora del Pittore Varrese, 355-345 a.C., Bonn, Akademisches Kunstmuseum; da ultimo TODISCO 2003, pp. 440-441, con bibl.) o fino ad arrivare a coprirne il basso ventre (ad esempio su una *hydria* del Pittore della Libagione 345-320 a.C., Sydney, Nicholson Museum; da ultimo *Ibidem*, p. 514, con bibl.) o ancora a delinearne più esplicitamente tutta la parte inferiore del corpo a forma di roccia (ad esempio su una *lekythos* del Pittore di Caivano, 340-330 a.C., Berlino, Staatliche Museum; da ultimo *Ibidem*, p. 516, con bibl.).

<sup>36</sup> Per un'analisi del repertorio figurativo relativo al mito si veda da ultima SALVO 2009 e PARTE II, CAPITOLO V,

dei due episodi è pressoché sconosciuto nel più ampio orizzonte iconografico<sup>37</sup>.

Per quanto concerne invece il mito di Marsia, una *situazione “ovidiana”* si intravede in filigrana per il tema del ritrovamento del flauto, raffigurato sul lato breve destro di un esemplare urbano conservato a Roma<sup>38</sup> (*app. II, Mar 01*): il Sileno raccoglie lo strumento davanti a una polla d’acqua, resa attraverso delle onde stilizzate, da cui emerge una figura femminile, probabilmente la personificazione della fonte stessa<sup>39</sup>. L’immagine è perfettamente in linea con la tradizione del rinvenimento dell’*aulòs* così come narrato nella più ampia letteratura<sup>40</sup> e, con acribia di dettagli, in particolare da Ovidio; diversamente nel ricco, seppur eclettico, repertorio iconografico Marsia è spesso colto nell’atto di spiare la dea intenta con la nuova creazione<sup>41</sup>. Si badi però: in questo caso i rapporti univoci non si instaurano, come di consueto, con le *Metamorfosi*, bensì con i *Fasti* – l’unico scritto a noi noto che in effetti si dilunga nella descrizione del tema –, in cui il presuntuoso Satiro recupera lo strumento solo dopo che la dea lo ha rigettato e se ne è già andata.

## 5.2 GLI INDICATORI “OVIDIANI”

Entro questa categoria rientrano tutti quegli elementi (un personaggio, un gesto, un oggetto, un particolare del paesaggio, un atteggiamento e così via) caratteristici e caratterizzanti il testo del cantore di Sulmona, i quali sono replicati, in posizione spesso preminente, nelle composizioni funerarie. Ora, il riconoscimento degli indicatori e la conseguente classificazione delle immagini nel presente gruppo è piuttosto soggettivo, giacché una serie di particolari significanti contribuiscono spesso a creare una *situazione* o un’*iconografia “ovidiana”*: così, ad esempio, accade per la metamorfosi delle Meleagridi ove è la somma di più indicatori – l’uccello, allusivo all’imminente trasformazione, la presenza della tomba dell’eroe calidonio quale elemento di contesto o ancora i gesti luttuosi compiuti dalle figlie Eneo – che permette di

PARAGRAFO 5.3, con ulteriore bibl.

<sup>37</sup> Fa in certa misura eccezione una *hydria* del pittore di Arpi (320 a.C., da Arpi, Foggia, Museo Civico; TRENDALL, CAMBITOGLOU 1982, p. 925, n. 91), in cui lo sterminio dei figli è associato alla raffigurazione di Niobe che sembra emergere da una struttura in forma di altare, evidente allusione alla pietrificazione. Eppure, a differenza del fregio funerario in questo caso nulle sono le tangenze con il testo di Ovidio, giacché l’uccisione dei giovani inermi è *in fieri*: la Tantalide muta forma quando i figli sono ancora inseguiti dai dardi divini.

<sup>38</sup> Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo, 150-170/180 d.C., dalla Via della Garbatella; si veda: BARTOLI 1953, soprattutto pp. 1-3; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 39-40, n. 35 (che lo datano più precisamente al 160 d.C.); RAWSON 1987, pp. 174-175, n. XI; cfr. anche PARTE II, CAPITOLO VI, PARAGRAFO 6.4, pp. 271-272, nota 124 (con ulteriore bibl.) e p. 273. Sulla fronte si rincorrono quattro scene: la gara musicale tra Apollo e Marsia alla presenza di una Musa; il Sileno deluso dopo la sconfitta; Marsia condotto da uno Scita davanti ad Atena (in qualità di giudice?); la punizione del flautista.

<sup>39</sup> Così: SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 39-40; RAWSON 1987, p. 174; D’ANDRIA, RITTI 1985, p. 52. Meno plausibilmente in WEIS 1981, n. 186, la figura è interpretata come Minerva, a cui mal si adatta l’attributo dell’anfora donde sgorga l’acqua.

<sup>40</sup> Per una panoramica sulle fonti letterarie relative al mito si veda da ultima SALVO 2008, pp. 88-91; ma soprattutto cfr. PARTE II, CAPITOLO VI, PARAGRAFO 6.2.

<sup>41</sup> Un’analisi della tradizione iconografica relativa al mito è fornita in: WEIS 1992a; GORETTI 2004, pp. 37-41; SALVO 2008, pp. 91 e ss.; ma soprattutto cfr. PARTE II, CAPITOLO VI, PARAGRAFO 6.3.

rapportare i due piani narrativi a un livello superiore, relativo a una omogeneità di situazione descritta e rappresentata.

Nella sezione in esame si privilegeranno i casi in cui i rimandi tra le *Metamorfosi* e le composizioni funerarie sono esplicitati unicamente dalla presenza di un dettaglio significativo eificante. Anche in questa fattispecie di rapporti si delineano due grandi situazioni: miti in cui l'*indicatore "ovidiano"* è attestato nella tradizione figurativa precedente o contemporanea a Ovidio, denunciando così la possibile dipendenza di entrambi i piani narrativi da un consolidato patrimonio mitologico o, al contrario, storie ove il particolare non è altrimenti noto e fa significativamente il suo ingresso solo nel repertorio legato alla morte (*tab. VIII*).

### 5.2.1 GLI INDICATORI "OVIDIANI" INDIRETTI

Ruolo fondamentale nella costruzione dei rilievi funerari urbani relativi allo sterminio dei Niobidi, appartenenti alla cosiddetta seconda classe<sup>42</sup>, giocano senz'altro i cavalli (*app. II, Nio 02-09*); la presenza esplicita dei fanciulli in groppa ai propri destrieri è un elemento a noi noto solo dalle *Metamorfosi*<sup>43</sup>. Eppure, lungi dall'essere esclusivo della produzione di sarcofagi, il motivo dei Niobidi intenti nella nobile arte dell'equitazione è già attestato nel repertorio iconografico precedente e gode, peraltro, di una certa fortuna<sup>44</sup>. Nello specifico, il modello a cui gli scalpellini attingono a piene mani può essere forse rintracciato in una composizione pittorica di età ellenistica, di cui rimarrebbe sbiadito riflesso nei quadri pompeiani della Casa del Marinaio, di Villa Imperiale e della Casa VII 6, 28<sup>45</sup> (*tav. 25, figg. 97-99*). I rapporti, pur inequivocabili tra i due piani narrativi, sono dunque da ricondurre entro i confini di un'ispirazione congiunta, e degli artigiani della media età imperiale e di Ovidio, a una consolidata tradizione figurativa che più volte mette in scena gli innocenti fanciulli in sella ai cavalli.

All'orizzonte culturale ellenistico è da rimandare pure il motivo della Ninfa che allatta il piccolo Bacco, raffigurata su quattro coperchi e su due casse di sarcofagi urbani e attici<sup>46</sup> (*app. II, Sem*

<sup>42</sup> Caratterizzata dalla presenza ai lati del fregio di Niobe e Anfione (ASR III.3, pp. 381-384). La prima classe, invece, vede comparire alle due estremità del rilievo gli dei vendicatori, Apollo e Artemide (*ibidem* pp. 377-380). Per un'analisi del repertorio funerario relativo al mito di Niobe, si rimanda a SALVO 2008-2009, pp. 57-68; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.4.

<sup>43</sup> Ov. *met.* VI, 218-266. L'implicita presenza dei cavalli è velatamente evocata in APOLLOD. III, 5-6 e HYG. *fab.* 9, che immaginano i figli di Niobe sterminati allorché intenti a una battuta di caccia.

<sup>44</sup> Si vedano, in particolare, una *hydria* del Pittore di Arpi (TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, p. 925, n. 91) e le statue frammentarie provenienti dal cd. "Grande Tempio" di Luni (prima metà del II secolo a.C.; FROVA 1985, pp. 105-107).

<sup>45</sup> Casa del Marinaio, VII 15, 2, esedra (z'), parete nord, zona mediana, III stile, Napoli, Museo Archeologico Nazionale (PPM VII, pp. 749-751, n. 88); Villa Imperiale, peristilio (D), III stile (PAPPALARDO 1987, pp. 125-134; IDEM 1997, pp. 272-273; IDEM 2001, pp. 897-912); Casa VII 6, 28, peristilio (4), III stile (PPM VII, pp. 182-196). Per un'analisi delle pitture, con precipua attenzione ai testi di Ovidio, si rimanda a SALVO 2009, pp. 104 e ss.

<sup>46</sup> Tutti databili entro i confini della seconda metà del II secolo d.C.; sugli esemplari si veda MATZ 1968-1975, pp. 349-351, nn. 198-199; pp. 410-414, nn. 230-230A; ZANKER, EWALD 2008, pp. 312-316. Per una loro analisi cfr. anche PARTE II, CAPITOLO III, PARAGRAFO 3.4.



01-06). Fatta eccezione per la ben più tarda versione dal forte impatto visivo fornita da Nonno di Panopoli<sup>47</sup>, Ovidio è il solo – a quanto mi è noto – a riferire esplicitamente un simile dettaglio (*nymphae Nyseides [...] lactisque alimenta dedere*<sup>48</sup>). Ma l'allattamento del neonato olimpico non è affatto sconosciuto nel precedente repertorio figurativo, ove più volte ricorre una Ninfa che, in schemi iconografici simili, reca tra le braccia il pargoletto e di cui la testimonianza cronologicamente più antica è offerta da una pittura della Villa della Farnesina<sup>49</sup> (tav. 11, fig. 40). L'impalcatura compositiva di quest'ultimo quadro lascia supporre la sua derivazione da una creazione di gusto ellenistico, che avrebbe fornito direttamente o tramite sue repliche ispirazione anche alla fantasia ovidiana e che, in seguito, rifluisce nella scultura funeraria.

Tra gli indicatori “ovidiani” indiretti si può annoverare anche il motivo di Ciane che, nel fregio inferiore della fronte del celeberrimo sarcofago di Velletri<sup>50</sup>, tra un telamone e l'altro, sembra opporsi con il proprio corpo al passaggio del carro di Plutone (*app. II, Pro 03*). Sebbene il poeta augusteo, distanziandosi dalla *vulgata*, offra alla ninfa un ruolo di prim'ordine nella vicenda, immaginandola mentre *in partes diversas brachia tendens obstitit*<sup>51</sup>, le tangenze tra i due piani narrativi sono da ricondurre ancora una volta a una precedente tradizione figurativa. Il medesimo motivo ricorre già in un avorio pompeiano e in una pittura tombale siriana pressoché contemporanea al sarcofago<sup>52</sup> (tav. 18, figg. 69-70). Non è dunque affatto improbabile supporre che sia Ovidio sia gli artigiani della media età imperiale abbiano guardato al medesimo modello che, sulla scorta delle modalità compositive, si può tentare di rintracciare in una rielaborazione urbana della pittura tardo classica di Nicomaco<sup>53</sup>. Derivata dalla medesima tradizione è fors'anche il motivo della metamorfosi di Ciane, quale parrebbe essere raffigurata su due sarcofagi urbani relativi al ratto di Proserpina<sup>54</sup> (*app. II, Pro 01-02*). La raffigurazione della Ninfa al di sotto del carro infernale, delineata con precisione solo nella porzione superiore del corpo mentre quella inferiore è lasciata allo stato di abbozzo, quasi a simulare delle piccole onde, ha permesso a M. Baggio<sup>55</sup> di riconoscervi suggestivamente il motivo del mutamento della fanciulla in fonte, su cui tanto si dilungano i versi delle *Metamorfosi*: *gurgite quae medio summa tenus exstitit alvo [...] et in partes diversas brachia tendens obstitit [...] lacrimisque absumitur omnis et,*

<sup>47</sup> NONN. D. IX, 30-31: “e loro [*scil.* le Ninfe del fiume Lamo], preso Bacco fra le braccia, fanno scaturire ognuna nella bocca del neonato la secrezione del loro seno, senza che lo debba premere” (trad. a cura di D. Gigli Piccardi).

<sup>48</sup> OV. *met.* III, 314-315: “alle ninfe di Nisa [...] allevandolo a forza di latte” (trad. a cura di L. Koch).

<sup>49</sup> 20 a.C. ca., cubicolo B, alcova, edicola centrale; *Nazionale Romano* 1982, pp. 136-137.

<sup>50</sup> Velletri, Museo Civico Archeologico, metà del II secolo d.C.; fondamentali per una completa lettura del complesso programma figurativo sono ancora: ANDREAE 1963, pp. 11-87; LAWRENCE 1965.

<sup>51</sup> OV. *met.* V, 419: “spalancando le braccia cercò di fermarli” (trad. a cura di G. Charini).

<sup>52</sup> Sull'avorio pompeiano si veda da ultimo *Metamorfosi* 2012, p. 168, con bibl. precedente. Sulla pittura funeraria: LINDNER 1984, pp. 57-58, n. 48; GÜNTER 1997, p. 969, n. 219.

<sup>53</sup> Cfr. PLIN. *nat.* XXXV, 106; LIPPOLD 1950, pp. 103 e ss.

<sup>54</sup> Un esemplare è frammentato in due pezzi conservati a: Roma, Villa Giustiniani-Massimo e Musei Vaticani, terzo quarto del II secolo d.C. Il secondo sarcofago è invece conservato a Roma, Villa Giustiniani, metà del II secolo d.C. Su entrambi gli esemplari si veda da ultima BAGGIO 2012a, per una loro analisi in rapporto alle *Metamorfosi*; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO IV, Paragrafo 4.4., pp. 238-239, con ulteriore bibl.

<sup>55</sup> BAGGIO 2012a, p. 145.

*quarum fuerat magnum modo numen, in illas extenuatur aquas*<sup>56</sup>. Ora, di per sé l'episodio della trasformazione è del tutto ignoto al precedente repertorio iconografico, ma non è affatto improbabile credere che esso sia derivato, pur con varianti e riadattamenti, dalla già citata rielaborazione urbana del modello nicomacheo, in cui la Ninfa doveva comparire in ruolo di prim'ordine.

Ruolo di *indicatore* riveste certamente la grotta entro cui Diana, intenta al bagno, è sorpresa dall'incauto Atteone, raffigurata su cinque sarcofagi urbani<sup>57</sup> (*app. II, Att 01-05*); significativamente il poeta augusteo sembra essere il primo a introdurre il dettaglio dell'antro dalla forma arcuata, che avrebbe ospitato il lavacro della dea della caccia (*cuius in extremo est antrum nemorale recessu arte laboratum nulla; simulaverat artem ingenio natura suo, nam pomice vivo et levibus tofis nativum duxerat arcum*<sup>58</sup>). Eppure la grotta, sopra la quale fa spesso capolino lo sfortunato figlio di Cadmo, compare già in una pittura pompeiana di III stile dalla Casa IX 7, 12<sup>59</sup> (*tav. 8, fig. 28*), per poi essere ripresa più diffusamente in creazioni di IV stile<sup>60</sup> (*tav. 8, fig. 29*) e ritornare in occorrenze più tarde, quali i mosaici<sup>61</sup>. A questo punto non è forse azzardato credere che il particolare paesaggistico sia da ricondurre a un originale pittorico tardo ellenistico, che ha saputo stuzzicare la fantasia ovidiana e che influenza in parte, almeno a livello di costruzione generale della scena, anche la tradizione figurativa successiva<sup>62</sup>.

<sup>56</sup> Ov. *met.* V, 413-429: "dal gorgo del mezzo emerse fino alla vita [...] e spalancando le braccia cercò di fermarli [...] sciogliendosi in lacrime tutta, si dissolve in quelle stesse acque di cui è stata sinora nume incontrastato" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>57</sup> Trattasi dei manufatti conservati a: Parigi, Museo del Louvre, da Porta Maggiore (Torre Nova), un tempo a Roma, Collezione Borghese, 130 d.C. ca. (da ultimi: HERDEJÜRGEN 1996, pp. 93-95, n. 26; ZANKER, EWALD 2008, pp. 28-301, con precedente bibl.); Vaticano, Museo Chiaramonti, 150-170/80 d.C. (ASR III.1, pp. 5-6, n. 2; GUIMOND 1981, p. 465, n. 116c; GRASSINGER 1999, p. 225, n. 72, con ulteriore bibl.); Ostia Antica, Museo, magazzini, da Ostia, II secolo d.C. (ASR III.1, p. 6, n. 2<sup>1</sup>; GUIMOND 1981, p. 465, n. 116e; GRASSINGER 1999, pp. 225-226, n. 73, con ulteriore bibl.); Roma, Via Margutta (GRASSINGER 1999, p. 226, n. 74); perduto, un tempo a Roma, Palazzo Castellani (ASR III.1, p. 6, n. 2<sup>2</sup>; GRASSINGER 1999, p. 226). Su questi esemplari in generale si veda KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 135.

<sup>58</sup> Ov. *met.* III, 157-160: "nel più fondo recesso del bosco c'è una caverna senza traccia di mano d'artista; fingendo una mano d'artista il genio della natura vi aveva lanciato una volta spontanea, di pomice viva e di tufo leggero" (trad. a cura di L. Koch). Un ulteriore *indicatore* "ovidiano" indiretto si potrebbe fors'anche riconoscere in un frammento di sarcofago a Roma (di cui si veda *supra* nota 57) ove, oltre all'antro sopra il quale spunta il busto di Atteone, compare una figura femminile, forse una Ninfa (?) intenta a reggere un drappo, probabilmente allo scopo di coprire il bel corpo nudo della dea (Ov. *met.* III, 177-181: *qui simul intravit rorantia fontibus antra, sicut erant nudaе [...] nymphae [...] circumfusaeque Dianam corporibus texere suis*; "non s'era ancora affacciato alla grotta stillante di spruzzi che, nude com'erano, le ninfe [...] stringendosi intorno a Diana e cercando di coprirlo col corpo", trad. a cura di L. Koch). Tuttavia la lacunosità del pezzo, che inficia una più ampia e corretta lettura dell'impalcatura compositiva, impone grande cautela.

<sup>59</sup> Triclinio (5), parete ovest, età augustea; GUIMOND 1981, p. 463, n. 96; PPM IX, p. 780; COLPO 2010, p. 100.

<sup>60</sup> Un'esauritiva analisi del repertorio pittorico campano è fornita in: LEACH 1981; NARDELLI 2000. Cfr. in particolare il quadro proveniente dalla Casa di Sallustio (VI 2, 4; *viridarium* (32), parete sud; GUIMOND 1981, p. 463, n. 94a; PPM IV, p. 135), ove il legame con la limpida descrizione di Ovidio è comprovato non solo dalla presenza della grotta, ma anche dal gesto minaccioso compiuto dalla dea; per tali suggestioni cfr. COLPO 2010, pp. 100-101; SALVO 2012d, pp. 103-104. Sui rapporti tra repertorio pittorico e narrazione ovidiana si veda *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.2.

<sup>61</sup> Si veda nello specifico il mosaico conservato a Tunisi, Museo del Bardo, da Thèna; GUIMOND 1981, p. 465, n. 117a.

<sup>62</sup> Così in particolare KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 135. A una tradizione ellenistica delle scene che trascorrono sul sarcofago di Parigi pensa anche GRASSINGER 1999, pp. 104-107, sebbene la studiosa supponga che a monte del

## 5.2.2 GLI INDICATORI “OVIDIANI” DIRETTI

Su taluni sarcofagi urbani relativi alla caccia di Adone, tra le figure in tumulto che assistono impotenti al ferimento del bel mortale da parte del cinghiale, appare Venere che accorre con *pathos* verso l'amato agonizzante<sup>63</sup> (*app. II, Ado 03-07*). Nell'immagine della dea forti risuonano gli echi della parole ovidiane: *Cytherea [...] agnovit longe gemitum morientis [...] utque aethere vidit ab alto exanimem inque suo iactatem sanguine corpus, desiluit*<sup>64</sup>. Tale particolare, ignoto nella più ampia letteratura conservata, appare solo in una già citata pittura della fine del I secolo a.C. ora al Louvre<sup>65</sup> (*tav. 59, fig. 219*), ma lo schema iconografico è completamente differente rispetto a quello dei rilievi funerari. *Indicatore “ovidiano” diretto* dunque, giacché le univoche tangenze tra i due piani narrativi interessano la sola immagine di Venere che si dirige svelta da Adone al suono dei suoi lamenti, ma non la più generale scena di caccia, la quale, come si è già avuto modo di appurare, non supera il confine di un rimando a livello di temi<sup>66</sup>.

*Indicatore “ovidiano”* per eccellenza è poi il pugnale con cui Altea si dà la morte su sei sarcofagi urbani relativi a Meleagro<sup>67</sup> (*app. II, Mel 15-19*). Non solo l'episodio non è altrimenti attestato nel più ampio, e ben ricco, patrimonio figurativo, ma il dettaglio dell'arma utilizzata per il suicidio diviene tanto più dirimente se si pone mente al fatto che in tutta la tradizione letteraria la morte della regina, ove specificata, avviene sempre per impiccagione<sup>68</sup>.

## 5.3 LE ICONOGRAFIE “OVIDIANE”

I rimandi che tra testo scritto e “testi” figurati prendono le forme di *iconografie “ovidiane”* sono in assoluto i più precisi, giacché coinvolgono anche gli schemi dei protagonisti: le tangenze si dimostrano dunque univoche e inconfutabili; rispetto a tutte le altre classi, la presente si configura come la più parca di occorrenze. Nonostante il numero esiguo di attestazioni, è

rilievo vi sia un'illustrazione libraria, riutilizzata in età augustea per più ampie composizioni d'insieme e rifluita nel repertorio funerario. Tuttavia, la forte eterogeneità delle immagini sembra suggerire che un ipotetico modello non sia mai riuscito realmente a imporsi nel più ampio orizzonte iconografico, caratterizzato semmai dal riutilizzo di schemi circolanti e assemblati insieme con una certa libertà; cfr.: NARDELLI 2000, p. 66 e *passim*; COLPO 2010, p. 98. Per un'analisi della tradizione iconografica relativa al mito si veda: GUIMOND 1981; CECCHINATO 2011-2012; e soprattutto PARTE II, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.3.

<sup>63</sup> Si contano in tutto cinque attestazioni, concentrate nell'arco di tempo che va dal 180 d.C. al 300-310 d.C. Sui manufatti si rimanda a GRASSINGER 1999, pp. 214-215, nn. 53 e 55; p. 217, n. 61; p. 219, n. 65; p. 220, n. 67.

<sup>64</sup> Ov. *met.* X, 718-722: “Venere [...] da lontano riconobbe il gemito del moribondo [...] e quando dall'alto cielo vide quel corpo esanime che si dibatteva nel suo stesso sangue, saltò giù” (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>65</sup> Si veda *supra* nota 14.

<sup>66</sup> Si veda *supra* CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.2.1.

<sup>67</sup> Le ricorrenze sono riferibili al periodo cronologico che va dal 150 al 190 d.C. Il tema è attestato negli esemplari appartenenti al gruppo di sarcofagi con caccia, I tipo (a due scene), generalmente ubicato sul rilievo del coperchio, e a quello con trasporto del corpo dell'eroe, per lo più collocato sulla cassa o sul rilievo del coperchio; per un compendio di esemplari si rimanda a: KOCH 1975, pp. 87-88, n. 8; pp. 110-112, nn. 80-81 e 83; pp. 117-118, nn. 109 e 111; ma cfr. anche SALVO 2012c, p. 157, per un'analisi dei pezzi in rapporto al poema del cambiamento.

<sup>68</sup> Cfr. D.S. IV 34, 1-7; APOLLOD. I, 8.

comunque possibile individuare, come già in precedenza, due grandi gruppi di iconografie: “indirette” e “dirette”<sup>69</sup> (tab. IX).

### 5.3.1 LE ICONOGRAFIE “OVIDIANE” INDIRETTE

*Quam toto corpore mater, tota veste tegens «unam minimamque relinque; de multis minimam posco» clamavit «et unam»*<sup>70</sup>. Le dettagliate parole di Ovidio sembrano trovare vera e propria trasposizione figurata nell’immagine di Niobe che, collocata sul limitare destro di tre sarcofagi urbani relativi allo sterminio dei figli, tenta di proteggere l’ultima nata, la quale, impaurita, le si getta addosso<sup>71</sup> (app. II, Nio 02-03 e 05). Tuttavia, ampliando la prospettiva di indagine e scorrendo le numerose occorrenze relative al dramma accorso alla boriosa Tantalide, ci si accorge come tale suggestivo schema iconografico caratterizzi già il tanto noto quanto discusso gruppo scultoreo con la morte dei Niobidi, alternativamente ritenuto opera di IV secolo a.C., attribuito a Scopa ovvero a Prassitele, o considerato, più verisimilmente, una creazione classicistica di età tardo ellenistica e di cui la migliore copia si conserva agli Uffizi di Firenze<sup>72</sup> (tav. 23, fig. 89). Il gruppo, a prescindere dalla sua paternità, si impone come modello a cui riferirsi e ad esso ancora attingono nella media età imperiale gli scalpellini che lavorano ai sarcofagi. Le pur indubbie tangenze che si impostano tra i rilievi funerari e la descrizione del poeta augusteo sono dunque di natura “indiretta”: cioè a dire che anche Ovidio è rimasto probabilmente influenzato dall’archetipo statuaria, ben noto e circolante alla sua epoca. Si pensi infatti non solo al cospicuo numero di copie che dell’opera sono state rinvenute a Roma e nei suoi dintorni<sup>73</sup> ovvero al fatto che il gruppo doveva essere esposto in un contesto pubblico ben

<sup>69</sup> Su cui si veda *supra* nel presente capitolo, p. 111. Le rispondenze di tipo “indiretto” ossia attestate nel repertorio figurativo, non sono da confondere con quegli episodi in cui, pur essendovi dei rimandi con le *Metamorfosi* a livello di schemi iconografici imputabili al riferimento a una comune e consolidata tradizione iconografica, i legami non superano il livello di temi; ci si riferisce nello specifico alla lotta che divampa tra Lapiti e Centauri all’esterno dell’antro nuziale allestito in onore di Piritoo e Ippodamia, alla caccia calidonia e a Cerere che cerca la figlia su un carro dai destrieri serpentiformi (si veda *supra* CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.4). I labili legami che uniscono i fregi funerari e i racconti ovidiani si riferiscono, come si è detto, agli schemi iconografici di alcune figure, ma non alla scena nel complesso e sono da imputare al riferimento congiunto a una consolidata e ricca tradizione che risale addirittura all’età greca arcaica o classica.

<sup>70</sup> Ov. *met.* VI, 298-300: “con tutto il corpo e tutta la veste la copre e «Lasciami l’ultima» grida la madre, «è la più piccola! Di tutte, ti chiedo solo la più piccola, lei sola!»” (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>71</sup> Le occorrenze sono databili dal 130-140 d.C. alla fine del II secolo d.C.; per un compendio di manufatti si rimanda a: ASR III, pp. 381-385, n. 315-317; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.4, pp. 255-256.

<sup>72</sup> Per una panoramica sulla storia degli studi, sulle attribuzioni e sulle datazioni proposte per il gruppo statuaria si veda: MANDOWSKY 1953, pp. 251-264; *Galleria* 1958, pp. 101-119; WEBER 1960, pp. 112-133; MINGAZZINI 1967, pp. 10-16; HERMANN 1975, p. 90-92; GROS 1981, pp. 359 e ss.; GEOMINY 1992, pp. 926-927; CELANI 1998, pp. 102-105; DIACCIATI 2005, pp. 197-264.

<sup>73</sup> Per lo più in ville di epoca imperiale: Villa Adriana a Tivoli, Villa di Trastevere, Villa presso Torvajonica. Le copie andavano ad adornare soprattutto ninfei all’interno di giardini dalla forma riecheggiante quella degli stadi; si veda da ultima la puntuale analisi di DIACCIATI 2005, pp. 219-221. Particolarmente interessante è la copia rinvenuta a Villa Adriana a Tivoli, giacché è presente un non trascurabile riferimento alle *Metamorfosi*. Sebbene nella composizione scultorea i destrieri siano assenti, l’ubicazione del gruppo in un ninfeo-stadio troverebbe una tangenza con il testo letterario, il quale ambienta la strage proprio in una piana, che potrebbe essere interpretabile anche come una pista utilizzata per le corse dei cavalli (cavalli che quindi non sono materialmente presenti, ma



visibile, specificatamente il Tempio di Apollo in Circo<sup>74</sup>, ma soprattutto alla recente e strabiliante scoperta delle statue dei Niobidi nella Villa di Marco Valerio Messalla Corvino<sup>75</sup>, amico di Ovidio e del cui circolo il poeta era assiduo frequentatore. Il gruppo statuario e, in particolare, la Niobe era dunque un modello facilmente accessibile al Sulmonese ed egli, volente o nolente, ne fa uso per la composizione del passo. È questo in definitiva il migliore esempio di come il cantore della forma in divenire sia prima di tutto specchio e interprete della tradizione figurativa a lui contemporanea.

Un’ulteriore *iconografia* “ovidiana” si potrebbe fors’anche riconoscere nell’immagine di Polifemo che, in un sarcofago urbano a ghirlande<sup>76</sup>, canta il proprio amore alla bella Galatea che trascorre sul mare in groppa a un delfino (*app. II, Pol 01*). L’irsuto Ciclope è infatti assiso su un sedile roccioso, che sembra voler tradurre figurativamente, pur nel ristretto spazio a disposizione, il colle che, secondo Ovidio, si protende sul mare (*prominet in pontum cuneatus acumine longo collis, utrumque latus circumfluit aequoris unda*<sup>77</sup>). Simile alla narrazione delle *Metamorfosi* sono poi la posizione del rozzo cantore, seduto e circondato dal gregge (*huc ferus ascendit Cyclops mediusque resedit; lanigeras [...] secutae*<sup>78</sup>), nonché l’attributo del bastone di pino ai piedi (*cui postquam pinus, baculi quae praebuit usum, ante pedes posita est*<sup>79</sup>). La composizione è ampiamente attestata nel repertorio pittorico della prima età imperiale di cui la più antica e pregevole occorrenza è certamente fornita da un affresco con narrazione per nuclei dalla Villa di Boscotrecase<sup>80</sup> (*tav. 62, fig. 230*), derivata probabilmente da un archetipo tardo ellenistico<sup>81</sup>. Tuttavia, nel rilievo compaiono due elementi innovativi: Aci, in secondo

solo echeggiati dall’ubicazione delle statue; così DIACCIATI 2005, pp. 199-203). Non è nemmeno casuale, in questo senso, la scelta dei materiali, ossia il bigio morato per le vesti delle figure, in quanto Ovidio descrive le giovani che piangono sui catafalchi dei fratelli vestite di nero: *stabant cum vestibis atris ante toros fratrum demisso crine sorores* (*met.* VI, 288-289).

<sup>74</sup> Plin. *nat.* XXXVI, 28: *par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Niobae liberos morientes Scopas an Praxiteles fecerit*. A. Corso, che sulla base di un’attenta rilettura delle fonti attribuisce l’opera a Prassitele, suppone che il gruppo visto da Plinio non sia quello restituito dalle sculture degli Uffizi, le quali si connoterebbero come una più tarda rielaborazione di età ellenistica; CORSO 1988, pp. 104-106.

<sup>75</sup> Le statue sono ad oggi ancora inedite.

<sup>76</sup> Roma, Palazzo Mattei, 120-1430 d.C.; ASR II, pp. 190-191, n. 182; GUERRINI 1982, pp. 202-204; HERDEJÜRGEN 1996, pp. 97-98, n. 31.

<sup>77</sup> Ov. *met.* XIII, 778-779: “un colle si protende verso il mare, come un lungo corno acuto, e l’onda d’ambo i lati lo bagna” (trad. a cura di C. Pianezzola).

<sup>78</sup> *Ibidem* 780-781: “il feroce Ciclope vi sale e si adagia nel mezzo. un gregge di pecore lo segue” (trad. a cura di C. Pianezzola).

<sup>79</sup> *Ibidem* 782-783: “dopo aver posto a terra il pino che gli serve da bastone” (trad. a cura di C. Pianezzola). La più importante variazione rispetto al testo del cantore di Sulmona è il fatto che Polifemo, in luogo di stringere tra le mani una zampogna, vi reca un cucciolo di orso. Inattese e significative tangenze sembrano invece evincersi con quanto riferito da Luciano (*DMar.* I, 4), per cui si veda *infra*. In generale, nella più ampia letteratura l’animale si configura come un dono che il figlio di Nettuno avrebbe offerto alla concupita: cfr. THEOC. XI, 41; Ov. *met.* XIII, CITA; PHILOSTR. *Im.* II, 18, 3.

<sup>80</sup> Cubicolo (19), cd. Sala Mitologica, inizi del III stile, ultimo venticinquennio del I secolo a.C.; BLANCKENHAGEN, ALEXANDER 1990, pp. 28-33; da ultima GHEDINI 2010, per una più ampia riflessione sui rapporti che si instaurano tra la pittura e il racconto ovidiano. Per un’analisi dei rapporti che legano le *Metamorfosi* alle pitture di III e IV stile si veda *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.2.

<sup>81</sup> Sulla scorta dell’impalcatura compositiva del quadro campano e delle modalità di costruzione della raffigurazione, ampio paesaggio in cui si muovono figure di ridotto formato riprodotte più volte, F. Ghedini ha rintracciato a ragione l’archetipo in una pittura della tarda età ellenistica; GHEDINI, COLPO c.d.s.

piano, raffigurato come una divinità fluviale, che rafforza ancor più le rispondenze con le *Metamorfosi*<sup>82</sup>; il cucciolo d'orso che il gigante da un sol occhio stringe nella mano destra, a differenza della *syrix* ovidiana. Quest'ultimo dettaglio, che sembra configurarsi come un romantico dono che l'innamorato porge alla sua bella, è noto al poeta augusteo, seppure inserito in una scena a valenza letteraria, ossia la canzone che il Ciclope intona a Galatea. Il confronto più stringente in questo senso si potrebbe instaurare con quanto riferito da Luciano<sup>83</sup>, pressoché contemporaneo al nostro sarcofago. Ora la presenza di Aci, già mutato in fiume e, soprattutto, del cucciolo d'orso portano suggestivamente a ipotizzare che alle spalle della raffigurazione funeraria vi possa essere una nuova creazione urbana, la quale nella più ampia impalcatura compositiva molto deve all'originale tardo ellenistico.

### 5.3.2 LE ICONOGRAFIE "OVIDIANE" DIRETTE

Rispondenze dirette e precise si riscontrano senz'altro per il tema della vendetta di Altea, a un tempo madre empia e sorella pietosa, quale è raffigurato su una decina di sarcofagi urbani relativi a Meleagro<sup>84</sup> (*app. II, Mel 02, Mel 05-07, Mel 11-14, Mel 17*). La figura della regina colta nell'atto di gettare il tizzone nella pira, dando con una mano la morte al figlio e riparandosi con l'altra dalla vista del delitto che ella stessa sta compiendo, sembra essere la trasposizione dell'icastica descrizione ovidiana: *dextraque aversa trementi funereum torrem medios coniecit in ignes*<sup>85</sup>. Il rapporto che lega in maniera univoca il testo scritto ai "testi" rappresentati si fa tanto più significativo se si pone mente al fatto che il tema è del tutto ignorato dal più ampio orizzonte iconografico: esso appare dunque per la prima volta e diviene caratteristico della produzione di sarcofagi.

Considerazioni pressoché simili si possono proporre per il tema del banchetto cannibalico di Tereo, eternato su due rilievi frammentari pannonici variamente attribuiti alla cassa di un sarcofago o a un edificio funerario<sup>86</sup> (*app. II, Ter 01-02*). Al centro di uno dei fregi campeggia la figura di una donna, ben identificabile con Filomela che, come da racconto ovidiano, sembra lasciar cadere davanti a un ancora incredulo Tereo la testimonianza del proprio delitto: la

<sup>82</sup> Ov. *met.* XIII, 873 e ss.; il giovanetto, amato da Galatea e rivale di Polifemo, si connota come un'invenzione della narrazione del Sulmonese. L'identificazione con Aci è concordemente accettata dalla maggior parte della critica; *contra* LEVI 1947, p. 27, che vi riconosce invece una divinità locale.

<sup>83</sup> LUCIANUS *DMar.* I, 4: "fra le braccia il tuo amato [*scil.* Polifemo] bene portava come un giocattolo un orsacchiotto" (trad. a cura di O. Vox).

<sup>84</sup> Si contano in tutto nove ricorrenze, databili nell'arco di tempo che va dal 170 al 230 d.C. Il tema è attestato negli esemplari appartenenti al gruppo di sarcofagi con compianto funebre, generalmente ubicato sulla cassa, e a quello con trasporto del corpo dell'eroe, posto sui rilievi laterali; per un compendio di pezzi si veda: KOCH 1975, pp. 109-110, n. 79; pp. 111-112, n. 83; pp. 117-121, nn. 109, 114, 116; pp. 121-125, nn. 118, 121-122, 125.

<sup>85</sup> Ov. *met.* VIII, 511-512: "con mano tremante, girandosi altrove, gettò il tizzone di morte in mezzo al fuoco" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>86</sup> Budapest, Nationalmuseum, II secolo d.C., da Intercisa; su cui: ASR III, p. 501; BIEBER 1925, pp. 16-17; TOYNBEE 1977, p. 405; SCHEFOLD, JUNG 1988, p. 75; TOULOUPA 1994, p. 528, n. 16.

testolina del piccolo Iti (*prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum misit in ora patris*<sup>87</sup>); tale orrendo dettaglio, non altrimenti attestato nel più ampio orizzonte letterario, compare unicamente nelle *Metamorfosi*. Il barbaro rovescia la mensa ignominiosa (*Thracius ingenti mensas clamore repellit*<sup>88</sup>), ben trasposta nel rilievo con il tavolino da cui cadono i resti del pasto cannibalico; dal canto suo Procne, rappresentata sul limitare destro del fregio, si dà a una rapida fuga. Tali elementi sembrano essere tanto più dirimenti se si sposta l'attenzione, in una lettura d'insieme, sul secondo rilievo, in cui compaiono tre personaggi dagli attributi bacchici. Ora, Ovidio narra di come la liberazione di Filomela dalla prigionia cui l'ha costretta il truce Tereo, aggiungendo così violenza alla violenza, avvenga proprio durante le feste in onore del dio del vino. Suggerimenti queste che spingono a credere che i due rilievi facessero parte di uno stesso ciclo decorativo incentrato sui momenti più cruenti della storia e, significativamente, assai vicini ai racconti forniti dal poeta augusteo.

Caratteristiche affini mostra il tema della caduta di Fetonte dal carro solare, che riempie di sé la parte più ampia e centrale di un cospicuo gruppo di sarcofagi urbani e provinciali<sup>89</sup> (*app. II, Fet 02-08 e 10-16*). I versi di Ovidio paiono prendere corpo nella figura dell'imprudente auriga che, a testa in giù, precipita dopo essere stato colpito dalla folgore di Giove per porre fine al disastro cosmico da lui causato (*consternantur equi et saltu in contraria facto colla iugo eripiunt abruptaque lora relinquunt [...]. At Phaethon [...] volvitur in praeceps*<sup>90</sup>); ad accogliere il corpo del giovane è spesso la personificazione del fiume Eridano, di cui questa volta offre fulgida testimonianza Filostrato Maggiore<sup>91</sup>. Ma c'è di più. Su sei di questi sarcofagi<sup>92</sup> (*app. II, nn. Fet 03-08*), collocata nella porzione inferiore dei fregi, è la *Tellus*, ben identificabile dal consueto attributo della cornucopia o dalla presenza di *Karpoi*, che volge tragicamente il viso verso l'alto, quasi a voler richiamare l'aiuto del padre degli dei. Ed ecco che a rileggere le *Metamorfosi* ci si imbatte nella preghiera che la Madre Terra, arsa dal fuoco provocato dall'erroneo viaggio di Fetonte, rivolge supplice a Giove<sup>93</sup>. Tale motivo è ricordato anche dal retore di Lemno<sup>94</sup> – la cui competenza in cose d'arte è indiscussa –, lasciando così balenare l'idea che fonti letterarie e fonti iconografiche riflettano una precedente tradizione figurativa relativa alla caduta del figlio del Sole, in cui la *Tellus* compariva in un ruolo nient'affatto secondario.

<sup>87</sup> Ov. *met.* VI, 658-659: “irrompe Filomela, scaglia la testa insanguinata di Iti in faccia a suo padre” (trad. a cura di G. Chiarini). Il capo del fanciullo, di per sé, ben può rivestire i tratti di un *indicatore* “ovidiano”, ma è necessario in questo caso ampliare la prospettiva e analizzarlo nel più ampio contesto compositivo.

<sup>88</sup> Ov. *met.* VI, 661: “il trace con urlo immenso rovescia la mensa” (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>89</sup> Le occorrenze sono in tutto quattordici, distribuite su un arco cronologico che va dal 160-180 d.C. al IV secolo d.C. Il tema è collocato in via pressoché esclusiva sulla fronte delle casse; per un compendio di pezzi si rimanda a: ASR III.3, pp. 417-425, nn. 336-340; pp. 425-431, nn. 342-346; pp. 431-435, nn. 349-350; BARATTE 1994, p. 351, n. 10. Per un'analisi dei sarcofagi in rapporto al testo di Ovidio cfr. anche PARTE II, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.4.

<sup>90</sup> Ov. *met.* II, 314-320: “i cavalli impazziti s'impennano in senso contrario, si strappano il giogo dal collo, svincolandosi dalle redini rotte [...]. Ma Fetonte, [...] rotola giù a testa bassa” (trad. a cura di L. Koch).

<sup>91</sup> PHILOSTR. *Im.* I, 11: “piange anche il fiume sollevandosi dai gorghi, e offre a Fetonte il suo grembo, nel gesto di abbracciarlo” (trad. a cura di L. Abbondanza).

<sup>92</sup> ASR III.3, pp. 418-422, nn. 337-338 e 340; pp. 425-427, n. 343; pp. 427-428; pp. 428-430, n. 345<sup>1</sup>.

<sup>93</sup> Ov. *met.* II, 272-300.

<sup>94</sup> PHILOSTR. *Im.* I, 11: “la Terra soccombe e solleva le mani in alto per l'impetuosa pioggia di fuoco che le cade addosso” (trad. a cura di L. Abbondanza).

## 5.4 MITI OVIDIANI NEI SARCOFAGI: PER UNA RILETTURA STORICO-ARTISTICA

La rilettura del repertorio di sarcofagi in rapporto al poema del cambiamento ha permesso di mettere in luce delle tangenze precise tra i due livelli narrativi, che interessano diversi gradi di dettaglio di costruzione delle immagini e che prendono alternativamente le forme di *situazioni*, *indicatori* o *iconografie* “ovidiane” (tabb. V e VII-IX). Le tre fattispecie di rapporti possono poi essere raggruppate in due grandi classi: “indiretta” e “diretta” (tabb. X-XI), allorché sia testimoniata o meno la presenza di una tradizione iconografica precedente che sta a monte le risposdenze tra i due piani narrativi. I rapporti di natura “indiretta” sembrano testimoniare, più che un’eventuale “fortuna ovidiana” nelle raffigurazioni legate al mondo della morte, la presenza di una tradizione iconografica registrata tanto nei versi del poeta quanto nei fregi scolpiti. Essi offrono inoltre un prezioso contributo per la parallela analisi dei legami cosiddetti “diretti”, ossia dei casi in cui tra i testi ovidiani e le immagini dei sarcofagi non si interponga alcun tipo di attestazione figurata. È in questa prospettiva che risulta necessario rivedere i legami tra i due piani narrativi, per tentare da un lato di apportare un ulteriore tassello alla ricostruzione del mosaico inerente la cultura figurativa antica e, dall’altro, di riflettere in maniera più ampia sulle modalità di formazione della produzione di sarcofagi.

## 5.4.1 I RAPPORTI “INDIRETTI”

Come illustrato nei paragrafi precedenti, alla presente tipologia appartengono una serie di episodi mitologici – relativi a Fetonte, Atteone, Venere e Adone, Plutone e Proserpina, Dedalo e Icaro, Niobe e la strage dei Niobidi, Giove e Semele, Polifemo e Galatea – (cfr. tab. X), in cui le risposdenze sono chiaramente mediate da un precedente repertorio figurativo. Si ponga mente, ad esempio, al motivo delle perorazioni di Fetonte presso il padre per poter guidare il cocchio solare, che si configura come una *situazione* “ovidiana”<sup>95</sup>; o al tema del canto d’amore che Polifemo intesse per Galatea<sup>96</sup> (*iconografia* “ovidiana”); o ancora all’episodio del lavacro di Diana entro una grotta dal profilo arcuato, un dettaglio che prende le forme di un *indicatore* “ovidiano”<sup>97</sup>. La presenza di un repertorio di immagini più o meno consolidato permette, pur con tutte le cautele, di supporre l’esistenza di comuni prototipi che stanno a monte delle raffigurazioni funerarie dei diversi episodi mitici. All’interno di questo quadro di riferimento non si può del tutto escludere che in alcuni casi il riferimento per la creazione delle iconografie possa essere la grande arte da cavalletto<sup>98</sup>. In effetti le composizioni pittoriche, in virtù del gusto spiccatamente narrativo, ben si prestano a fungere da modelli per la “costruzione” di un rilievo

<sup>95</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.1.1.

<sup>96</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.3.1.

<sup>97</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.2.1.

<sup>98</sup> Di età classica o ellenistica. Sull’imponente afflusso a Roma di originali greci, per lo più classici, dietro il forte impulso del lungimirante programma ideologico augusteo si rimanda a CELANI 1998; ma cfr. in questo senso anche ZANKER 1989. Sul fatto che l’arte romana affondi le proprie radici nelle premesse greche si rimanda alla brillante analisi di HÖLSCHER 1999, pp. 7-11.



funerario, in cui un mito è raccontato attraverso uno o più episodi significanti, posti spesso in un rapido succedersi in narrazione continua<sup>99</sup>. Difficile, e forse non scevro di rischi, è supporre con certezza un orizzonte cronologico di riferimento. Eppure, sulla scorta delle peculiarità compositive di alcune copie e rielaborazioni è possibile tentare di rintracciare, non senza un certo margine di dubbio, il contesto culturale di formazione dei possibili archetipi ripresi nella scultura funeraria.

Un ruolo non secondario sembra aver svolto il repertorio ellenistico o tardo ellenistico, particolarmente apprezzato e recepito con una certa vivacità dalla più ampia tradizione figurativa della prima età imperiale<sup>100</sup>. Così pare di potersi evincere, ad esempio, per il motivo dello sterminio dei Niobidi mentre sono a cavallo: sulla scorta del confronto con alcune occorrenze provenienti dal comprensorio pompeiano<sup>101</sup> (*tav. 25, figg. 97-99*), ove entro un paesaggio dominante e unificante si ricorrono piccole figure di cavalieri, è forse possibile scorgere il rimando a un archetipo, probabilmente pittorico, ellenistico<sup>102</sup>. Al medesimo arco cronologico sono forse da ricondurre anche i modelli sottesi alle raffigurazioni inerenti: Diana che si bagna entro una grotta<sup>103</sup> (*app. II, Att 01-05*); Bacco allattato da una Ninfa<sup>104</sup> (*app. II, Sem 01-05*); il bell'Adone morente tra le braccia di Venere, accorsa nell'udire i gemiti dell'amato<sup>105</sup> (*app. II, Ado 01-02*); Dedalo e Icaro intenti alla creazione della strabilianti ali<sup>106</sup> (*app. II, Ica 01-03*). Le diverse tradizioni iconografiche sono verisimilmente note tanto al cantore di Sulmona, che le riutilizza più o meno scientemente durante la redazione del testo, quanto agli scalpellini della media età imperiale.

<sup>99</sup> Sulla possibile derivazione dei rilievi funerari da archetipi pittorici, cfr.: ANDREAE 1969, p. 153; HIMMELMANN 1974, pp. 148-155; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 621-623.

<sup>100</sup> L'influenza che l'arte ellenistica esercita nella cultura figurativa urbana, di cui il migliore riflesso è fornito dal comprensorio vesuviano, è posta in evidenza dalla riproposizione in numerose pitture pompeiane di schemi iconografici chiaramente desunti dai grandi modelli scultorei ellenistici; si veda per una bella analisi in questo senso GRIMALDI 2011, con ulteriore bibl. sull'argomento. Sul fenomeno dell'ellenizzazione e sui riflessi che esso ha avuto nella produzione figurativa antica punto di partenza è ZANKER 1976.

<sup>101</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.2.1.

<sup>102</sup> U. Pappalardo vede nelle eleganti posture dei cavalli e dei cavalieri un collegamento diretto con le composizioni proto-ellenistiche della pittura macedone; PAPPALARDO 1997, p. 273; IDEM 2001, p. 909. Si ricordi che nelle raffigurazioni di età ellenistica il paesaggio non è un qualcosa di puramente accessorio, ma partecipa vivamente a costituire l'immagine. Esso diventa un elemento espressivo primario nella narrazione, insieme a numerosi piccoli personaggi che si dipanano sulla sua superficie. Ottima testimonianza ne sono il mosaico nilotico di Palestrina e soprattutto gli affreschi provenienti da una casa romana rinvenuta nella zona dell'Esquilino. Sulla pittura di paesaggio e gli affreschi dall'Esquilino si veda: ZANCANI MONTUORO 1962-1963; GALLINA 1964; BIANCHI BANDINELLI 1980, pp. 189-202; BIERING 1995; LA ROCCA 2004 e 2009. Il riferimento dei rilievi con i Niobidi a un archetipo di origine ellenistica è anche supposto in OSTERSTROM RENGGER 1969, p. 182; SPERTI 1988, p. 136, secondo cui il prototipo sarebbe stato in seguito rielaborato e codificato in ambiente romano; così riadattata la composizione sarebbe poi stata combinata con altre fonti di ispirazione, per una composizione unitaria creata appositamente per i sarcofagi. A un modello di matrice classica pensa invece HERMANN 1975, pp. 89-90; RIDGWAY 1972, p. 101, suppone, meno verisimilmente, la presenza di un modello romano derivato dalla stessa produzione funeraria scultorea.

<sup>103</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.2.1.

<sup>104</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.2.1.

<sup>105</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.1.1.

<sup>106</sup> Anche se in questo caso non è del tutto possibile escludere un modello di epoca classica. Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.1.1.

A una creazione urbana, che molto deve però a un originale tardo ellenistico, è probabilmente da ricondurre la raffigurazione di Polifemo che, assiso su uno scoglio e circondato dal gregge, canta il proprio amore alla bella Nereide, porgendole quale dono un cucciolo di orso<sup>107</sup> (*app. II, Pol 01*). Rielaborazioni urbane<sup>108</sup>, forse di matrice pittorica, sembrano essere anche all'origine di alcune composizioni di sarcofagi che mettono in scena: il momento della richiesta di Fetonte di guidare il carro<sup>109</sup> (*app. II, Fet 01*) e la figura della solerte Ninfa che si oppone con il proprio corpo al passaggio del carro infernale<sup>110</sup> (*app. II, Pro 01-02*). In questi casi non è possibile scartare del tutto l'ipotesi che i versi delle *Metamorfosi*, apprezzate nel corso della prima età imperiale tanto da essere forse usate nelle scuole di grammatica in forma compendiarica<sup>111</sup>, abbiano potuto in qualche modo direzionare le scelte della committenza della capitale, che ingaggia pittori alla moda.

Isolata nel presente orizzonte appare l'immagine di Niobe che, nei sarcofagi urbani con lo sterminio dei giovani innocenti (*app. II, Nio 02-03 e 05*), tenta di proteggere l'ultima nata. In tal caso le rispondenze tra i due piani narrativi, nelle forme di un'iconografia "ovidiana", sono mediate da un archetipo statuariale, ossia dal celeberrimo gruppo con la morte dei Niobidi, forse da ricondurre all'ambito ellenistico<sup>112</sup> (*tav. 23, fig. 89*); tale archetipo, di cui una copia si ricordi è stata addirittura rinvenuta nella villa Marco Valerio Messalla Corvino, ha probabilmente influenzato la fantasia del poeta. Per la creazione dei fregi con lo sterminio dei figli della boriosa Tantalide, gli scalpellini delle botteghe urbane fanno ricorso, assemblando in un'innovativa composizione, schemi iconografici tratti da due diversi prototipi: pittorico, forse ellenistico, per la messa in scena dei giovani a cavallo mentre fuggono dai dardi divini; scultoreo, per l'immagine di Niobe verso cui cerca vana protezione la più piccola delle figlie<sup>113</sup>.

<sup>107</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.3.1.

<sup>108</sup> Si tenga a mente un presupposto: nelle produzioni di età tardo ellenistica o romana confluiscono forme stilistiche desunte da diversi periodi dell'arte greca, cosicché si assiste alla creazione di composizioni caratterizzate da un "eclettismo innovativo"; cfr. su questo punto HÖLSCHER 1999, p. 67 e ss.

<sup>109</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.1.1.

<sup>110</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.2.1.

<sup>111</sup> Per queste considerazioni di rimanda *supra* CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1.

<sup>112</sup> E di cui la migliore copia si conserva agli Uffizi di Firenze; si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.3.1. Si tenga però presente che nel più generale orizzonte funerario questo non è l'unico caso in cui gli artigiani guardano a un archetipo statuariale, sebbene sia esso il solo a mostrare precipue tangenze con il testo di Ovidio. Invero, anche per i sarcofagi relativi a Medea e Giasone in Colchide e, in particolare, per l'episodio della lotta dell'eroe contro i tori bronzei (una completa analisi dei pezzi con questo tema è fornita in GAGGADIS-ROBIN 1994, pp. 69-75) è possibile scorgere un modello scultoreo. Il giovane è raffigurato di prospetto nell'atto di afferrare le corna di due buoi che, infuriati, si dimenano in direzioni opposte; la medesima iconografia si ritrova pure su un'urna cineraria marmorea riferibile all'orizzonte cronologico della tarda età adrianea (Maine, Bowdoin College, Museum of Fine Arts; SINN 1987, p. 227, n. 556; NEILS 1990, p. 631, n. 18; GAGGADIS-ROBIN 1994, p. 74) ed è altresì replicata, seppur in dimensioni ridotte, alla base della *kline* sottostante la figura di Creusa in un sarcofago di Medea raffigurante gli episodi corinzi (Ancona, Museo Nazionale delle Marche, in deposito, 170-200 d.C.; su cui: *ibidem*, p. 17, n. 20). La ripetizione pressoché identica dello schema di Giasone in atto di domare i tori, lascia evidentemente ipotizzare il riferimento a un comune modello che, in virtù di alcune peculiarità compositive, è probabilmente da individuare in un prototipo statuariale riferibile forse all'orizzonte ellenistico; cfr. ASR II, p. 200; GAGGADIS-ROBIN 1994, p. 74 (che però data l'originale al V secolo a.C.). Tuttavia, per tale episodio le tangenze con le *Metamorfosi* non superano il generico rimando a livelli di temi; si veda *supra* CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.2.2.

<sup>113</sup> Sulle formazione del repertorio funerario e i modelli sottesi alla creazione delle iconografie si veda *infra*, Ca-

È dunque il repertorio figurativo, per lo più ellenistico e urbano, a fornire un variegato assortimento di schemi e impalcature compositive che, ancora nelle media e tarda età imperiale, circolano nelle botteghe atte alla produzione di sarcofagi.

#### 5.4.2 I RAPPORTI “DIRETTI”

La tipologia di rimandi che certo più affascina in questa sede è quella “diretta”, quando cioè tra le *Metamorfosi* e i fregi funerari si instaurano dei rapporti univoci, non riconducibili a una precedente tradizione figurativa conservatasi; così accade per alcuni episodi dei miti relativi a Fetonte, Meleagro, Niobe, Tereo e le Pandionidi, Venere e Adone, Marsia (*tab. XI*). La mancanza di un repertorio di immagini a cui ricondurre i rapporti tra i due piani narrativi, a differenza di quanto avviene per i legami “indiretti”, può indurre a ricercare con il lume della suggestione la presenza di una qualche forma di “fortuna ovidiana” nell’arte sepolcrale. Si potrebbe infatti supporre che le *Metamorfosi*, note e circolanti nella media età imperiale, abbiano contribuito a rendere celebre una determinata storia mitologica; in altre parole, la versione dell’uno o dell’altro mito che sopravvive nell’immaginario comune di committenti e artigiani potrebbe essere quella fissata da Ovidio. Pur tuttavia il numero elevato di storie i cui rimandi con il Sulmonese si fermano a livello di temi<sup>114</sup> (*tabb. V-VI*), dimostrano come il ruolo svolto dal poema del cambiamento nella formazione e diffusione del repertorio funerario sia, se non del tutto assente, certamente marginale<sup>115</sup>. Difficile è dunque sostenere l’ipotesi che gli scalpellini creino avendo presenti i versi del poeta e che, di conseguenza, traggano da essi ispirazione. Una ricostruzione di tal foggia si scontra peraltro con la tipologia di manufatti in analisi, giacché quella funeraria è una produzione a carattere per lo più seriale<sup>116</sup>. Si incorrerebbe nel rischio di mistificare la realtà storica trasponendo nel passato modalità compositive note invece per epoche più recenti, allorché nelle botteghe medioevali o rinascimentali i testi scritti giocarono effettivamente un ruolo di primo piano ed ebbero spesso la capacità di influenzare le iconografie<sup>117</sup>. Se tale è il quadro di riferimento è assai arduo credere che, laddove siano

pitolo VI, PARAGRAFO 6.2.

<sup>114</sup> Si veda *supra* CAPITOLO IV.

<sup>115</sup> Tale assunto trova ottima conferma in tutti quei miti ove le tangenze tra i due piani narrativi si fermano a livello di soggetto (si veda *supra* CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.2.3) o, ancor di più, quei temi che mostrano come la versione mitologica che si imposta e ha fortuna all’interno del circuito funerario non sia affatto quella tradita da Ovidio. Così è, ad esempio, per Achille a Sciro, per cui a trionfare nella produzione di sarcofagi è la versione eroica resa celebre da Stazio nella sua *Achilleide*, ma ignorata – volutamente? – dal poeta di Sulmona o per le vicende di Medea e Giasone in Colchide, dipendenti dalla *vulgata* fissata da Apollonio Rodio (si veda *supra* CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.2.2).

<sup>116</sup> Sulle caratteristiche della produzione di sarcofagi e le modalità di costruzione delle iconografie si rimanda al CAPITOLO VII, PARAGRAFO 7.2.

<sup>117</sup> Cfr. in questo senso la testimonianza fornita da Gregorio di Tours (*Storia dei Franchi* II, 17: *quam cum fucis colorum adornare velit, tenebat librum in sinum suum, legens historias actionis antiquae, pictoribus indicans, quae in paretibus fingere deberent*) in cui l’artista crea dietro indicazioni della committenza ispirata dalla lettura di un racconto. Sulla forte influenza che, a partire dal Rinascimento, Ovidio esercita nelle produzioni artistiche, tanto da far supporre la presenza materiale del poema o, più ingenerale, di testi scritti nelle botteghe, cfr.: VERONESE 2002 e *Fabulae Pictae* 2012, entrambi per la ceramica rinascimentale. Per la fortuna goduta dalla opere del poeta

testimoniati rapporti di tipo “*diretto*”, questi siano da imputare all’influsso dei testi di Ovidio.

Partendo dunque dal presupposto di accettare valida l’idea che il poeta di Sulmona non abbia rivestito un ruolo dirimente nella formazione delle composizioni funerarie, bisogna ipotizzare di conseguenza la presenza di un comune repertorio a cui ricondurre i rapporti tra questi due grandi mondi. Escludendo, per ovvie ragioni, la letteratura, l’elemento che funge da “mediatore” deve essere ricercato nel variegato orizzonte di immagini. Uno degli esempi più interessanti in questo senso è fornito da alcuni temi relativi a Fetonte, ossia la caduta (*app. II, Fet 02-08 e 10-16*) e la trasformazione delle Eliadi (*app. II, Fet 03-05 e 09*) che, mostrando univoci punti di contatto con la fulgida descrizione del poeta, si configurano rispettivamente come un’*iconografia* e una *situazione “ovidiane”*<sup>118</sup>. Se da un lato è difficile supporre che in una produzione per lo più seriale, quale è quella funeraria, gli artigiani creino leggendo Ovidio<sup>119</sup>, d’altro canto non si possono relegare entro i confini di una comune ispirazione letteraria le somiglianze che si evincono tra la narrazione del Sulmonese e quanto descritto secoli dopo da Filostrato, in cui non solo ritorna il motivo delle fanciulle mutate in alberi sin all’ombelico, ma anche l’immagine della *Tellus* nell’atto di levare disperata le mani, giacché bruciata dal fuoco cosmico causato dall’errata guida di Fetonte<sup>120</sup>. Proprio sulla scorta della testimonianza fornita dal retore di Lemno, che restituisce la descrizione di un quadro osservato in una più o meno immaginifica galleria napoletana, non pare errato ricondurre le tangenze tra i due piani narrativi a un comune patrimonio figurativo, forse a un modello (pittorico?) di poco precedente o contemporaneo a Ovidio, di cui le sue descrizioni restituirebbero una pallida eco; tale archetipo gode di una certa fortuna solo nella media età imperiale, allorché viene ripreso e dagli scalpellini e da Filostrato Maggiore.

A partire da questo quadro di riferimento, sulla scorta del confronto con i rapporti di tipo “*indiretto*” ove a monte delle risposdenze tra i testi narrati e i “testi” rappresentati si pongono comuni modelli figurativi, si è indotti a supporre che anche i legami a carattere “*diretto*” possano, almeno per taluni episodi, recare testimonianza della presenza di una precedente tradizione iconografica, non altrimenti nota, ma ben presente all’immaginario del poeta augusteo. Non si può tuttavia escludere che i versi di Ovidio abbiano, in qualche caso, potuto ispirare l’estro dei pittori della capitale; tali raffigurazioni rifluiscono poi nelle botteghe degli scalpellini della media età imperiale.

in ambito letterario fra I e VI secolo d.C. si veda CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1.

<sup>118</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 5.1.2 e 5.3.2.

<sup>119</sup> Seppure le *Metamorfosi* continuino ancora a circolare, probabilmente anche in forma di compendi, in età imperiale; per la fortuna goduta dalla opere del poeta in ambito letterario fra I e VI secolo d.C. si veda CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1.

<sup>120</sup> PILOSTR. *Im.* I, 11.



## CAPITOLO VI

### OVIDIO, LE *METAMORFOSI* E I SARCOFAGI

#### 6.1 LE PRODUZIONI DI SARCOFAGI

Nel mondo antico esistono tre centri di produzione di sarcofagi: Roma, l'Attica e l'Asia Minore. I manufatti creati nei vari ateliers mostrano caratteristiche precipue non solo da un punto di vista stilistico e tipologico, ma anche compositivo: differenti sono spesso i modelli in uso tra gli scalpellini attici, urbani e asiatici, nonché diverse sono le modalità di costruzione dei fregi figurati. Ne consegue che nelle aree geografiche facenti capo ai tre centri di produzione si impostano delle mode differenti, anche a seguito ovviamente delle richieste della committenza. Completano il quadro le officine locali che, ubicate in quasi tutte le regioni dell'impero romano, si allineano per lo più alle tendenze dei centri maggiori, replicandone le iconografie. Gli artigiani provinciali, mediante fenomeni di imitazione, tentano così di avvicinarsi quanto più possibile ai prototipi, pur mantenendo caratteristiche stilistiche, e in alcuni casi anche tematiche, proprie<sup>1</sup>.

Il fenomeno della produzione di sarcofagi è all'evidenza piuttosto complesso e proprio per questo è necessario tentare di rileggere i legami che si impostano tra le raffigurazioni mitologiche e le *Metamorfosi* alla luce delle differenti tipologie di manufatti. Nel corso dei precedenti capitoli la nostra attenzione è stata tutta rivolta ai rapporti che intercorrono tra il poema di Ovidio e le iconografie del repertorio funerario, ravvisando interessanti risponderne che hanno portato a più ampie riflessioni in merito sia alla valenza assunta dalla letteratura nella ricostruzione del patrimonio figurativo antico, andato in gran parte perduto, sia alla tipologia di modelli che rifluiscono sulle casse dei sarcofagi. Se fino a questo momento le tangenze con le raffigurazioni sepolcrali sono state analizzate in maniera generale, senza cioè distinguerle e ripartirle nelle differenti produzioni, è ora tempo di calare dalla generalizzazione e analizzare i dati in rapporto alle diverse classi: urbani, attici, microasiatici e provinciali (*tab. XII*).

<sup>1</sup> Un più ampio quadro sulle produzioni di sarcofagi è offerto *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.2.1.

## 6.1.1 I SARCOFAGI URBANI

A scorrere l'elenco di manufatti che mostrano inequivocabili punti di contatto con il poema del cambiamento, balza immediatamente all'evidenza come i rapporti, nelle tre grandi fattispecie di *situazioni*, *indicatori* e *iconografie* "ovidiane", interessino in via, se non del tutto esclusiva, sicuramente preferenziale gli esemplari di produzione urbana (*tab. XII*). Questo dato, apparentemente marginale, è ancora per il momento imputabile a un fatto puramente quantitativo, ossia che le botteghe della capitale mostrano una maggiore vitalità nella scelta degli episodi mitici da mettere in scena. Si pensi, ad esempio, al caso di Meleagro: se le officine attiche prediligono il tema della caccia, diversamente gli ateliers urbani ampliano lo spettro anche agli episodi della morte dell'eroe di Calidone e del compianto sul suo corpo, dello scontro con i Testiadi, della vendetta e del suicidio di Altea, nonché della metamorfosi delle Meleagridi<sup>2</sup>.

Ma all'interno di questa ampia messe di manufatti quali sono le tipologie di rapporti che legano le raffigurazioni alle descrizioni del poeta augusteo e, soprattutto, quale è la frequenza con cui queste ricorrono? In linea generale, la fattispecie di legame maggiormente attestato sono le *situazioni* "ovidiane" dirette, giacché caratterizzano cinque temi mitologici (*tab. XIII*); almeno tre di esse si riferiscono, fatto piuttosto interessante, a un episodio di trasformazione, un motivo che, come noto, costituisce il filo conduttore delle storie del poema del cambiamento: si tratta della metamorfosi delle sorelle di Meleagro, di Niobe e delle Eliadi; le restanti due *situazioni* sono relative ai momenti dello scontro con i Testiadi e del ritrovamento del flauto da parte di Marsia<sup>3</sup>. Seguono gli *indicatori* "ovidiani" indiretti, che ricorrono per quattro episodi mitici, ossia l'uccisione dei Niobidi mentre sono a cavallo, Ciane che si oppone al rapimento di Proserpina, l'allattamento di Bacco e il bagno di Diana entro la grotta. Due sono invece i temi ove si riscontrano *situazioni* "ovidiane" indirette (la morte di Adone e la richiesta di Fetonte di guidare il carro), *indicatori* e *iconografie* "ovidiani" diretti (rispettivamente: Venere che accorre verso Adone ferito e il suicidio di Altea; la caduta di Fetonte e la vendetta di Altea); ugualmente, in altri due casi è possibile riconoscere un'*iconografia* "ovidiana" indiretta, ossia nelle immagini di Niobe che tenta di proteggere con il proprio corpo la figlia più piccola e di Polifemo che, assiso sullo scoglio e circondato dal gregge, canta il proprio amore a Galatea.

Il quadro sin qui delineato suggerisce interessanti spunti di riflessione in merito alle peculiarità, tematiche e compositive, proprie della produzione urbana. Il primo dato, a carattere squisitamente quantitativo, che merita la nostra attenzione attiene alla natura dei rapporti, "diretti" o "indiretti" e in particolare alla frequenza con cui sono attestati: le due differenti tipologie di rispondenze ricorrono per un numero assai simile di diversi episodi mitici (rispettivamente 9 e 8 casi).

<sup>2</sup> Per un'analisi del repertorio relativo a Meleagro di veda PARTE II, CAPITOLO IX, PARAGRAFO 9.4. Per un compendio di miti che trovano occorrenze nella produzione di sarcofagi urbani punto di partenza sono KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 127 e ss.

<sup>3</sup> In questo caso, si rammenti, le rispondenze si impostano non già con le *Metamorfosi*, bensì con i *Fasti* (VI, 695-706).

Ora, il legame di tipo “*indiretto*”, come noto, implica la presenza di un precedente repertorio di immagini a cui ricondurre le tangenze tra i due piani narrativi<sup>4</sup>. I modelli che stanno a monte delle composizioni funerarie e che rifluiscono sulle case dei sarcofagi sono per lo più individuabili in creazioni pittoriche di matrice greca, ellenistiche o tardo ellenistiche, ovvero in rielaborazioni urbane<sup>5</sup>. Nella maggior parte dei casi il patrimonio figurativo risulta ben consolidato e non meraviglia quindi che sia rifluito nelle botteghe degli scalpellini; così, ad esempio, accade per il dettaglio dei Niobidi uccisi mentre sono a cavallo (*indicatore “ovidiano” indiretto*; *app. II, Nio 02-09*), da ricondurre a una lunga tradizione iconografica che, a partire dal IV secolo a.C., reitera il motivo pur con periodi di alterna fortuna. la presenza dei destrieri<sup>6</sup>. Non mancano però casi in cui il repertorio di immagini si riduce a una sola attestazione iconografica, la cui impalcatura compositiva cade in oblio nei secoli successivi per riemergere solo nel repertorio legato alla morte. È questo nello specifico il quadro che si delinea per il momento della morte di Adone alla presenza di Venere quale è raffigurato su due sarcofagi (*app. II, Ado 01-02*), che mostra stretti legami con il testo delle *Metamorfosi* nella fattispecie di una *situazione “ovidiana” indiretta*<sup>7</sup>. In questo caso è sì indubbia la presenza di un modello figurativo che sta a monte delle tangenze tra i due piani narrativi e che, probabilmente, è da ricondurre a sua volta a un più prestigioso archetipo pittorico urbano, ma significativamente tale prototipo non gode di alcuna fortuna nei secoli successivi l'epoca augustea, salvo poi ricomparire in età imperiale nel repertorio legato alla morte. Sebbene l'assenza di ulteriori attestazioni potrebbe anche essere casuale, dettata cioè dalla perdita pressoché totale della cultura figurativa antica, è evidente il fatto che in alcune botteghe urbane la composizione continui a circolare e a essere nota, testimoniando così la presenza di una tradizione, pur secondaria, che forse non si è mai completamente estinta, ma che continua, magari con periodi di alterna fortuna, a essere rivisitata.

Sulla scorta dei rapporti di natura “*indiretta*”, che recano sicura testimonianza di una precedente tradizione iconografica, anche quelli a carattere “*diretto*”, esclusa l'idea di artigiani che traspongano in immagine elementi del poema del cambiamento o, addirittura, che creino leggendo Ovidio, devono probabilmente essere ricondotti a precedenti archetipi pittorici di matrice greca, ellenistica o tardo ellenistica, seppure non si possano escludere del tutto anche rielaborazioni urbane<sup>8</sup>. Se queste ipotesi colgono nel segno, troverebbe di conseguenza spiegazione il fatto, di non scarso significato e certamente non casuale, che la maggior parte delle tangenze riscontrabili tra i fregi scolpiti e le *Metamorfosi* interessino i sarcofagi delle capitali, giacché è proprio nel repertorio urbano che la pittura ellenistica si imposta, crea delle mode e gode di un indubbio interesse.

<sup>4</sup> Cfr. *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.4.1.

<sup>5</sup> Isolato appare il riferimento a un prototipo scultoreo, ossia alla Niobe conservata agli Uffizi fiorentini che ritorna sul limitare destro dei fregi con la strage dei Niobidi.

<sup>6</sup> Si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.1; più in generale per un'analisi della tradizione iconografica relativa al mito si rimanda a SALVO 2008-2009, pp. 15-75; EADEM 2009, pp. 99-108, con precedente bibl.; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.3.

<sup>7</sup> Per tali considerazioni si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.1.

<sup>8</sup> Cfr. *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.4.2.

Ma una seconda e altrettanto dirimente questione reclama la nostra attenzione. La ricorrenza nella produzione funeraria della capitale della medesima fattispecie di rapporto, non implica necessariamente che alto sia il numero di sarcofagi in cui essa è attestata. Ad esempio, le due sole *iconografie* “ovidiane” dirette sono riproposte su ventuno sarcofagi, mentre le ben cinque *situazioni* “ovidiane” dirette sono testimoniate unicamente su diciotto esemplari, o ancora i quattro *indicatori* “ovidiani” indiretti ritornano su venti sarcofagi (*tab. XIII*). La variazione nel numero di manufatti relativi a diversi episodi mitici in cui ricorrono *situazioni*, *indicatori* o *iconografie* “ovidiane” (siano essi “diretti” o “indiretti”), se può essere solo in parte imputabile all’inevitabile perdita della produzione figurativa antica, è verisimilmente da ricondurre alla fortuna che una determinata iconografia ha goduto nell’immaginario comune di committenti e artigiani, continuando per tal motivo a essere richiesta/replicata. Così, ad esempio, il tema della morte di Adone, che si configura come una *situazione* “ovidiana” indiretta, è attestato su due manufatti<sup>9</sup> (*app. II, Ado 01-02*), mentre il motivo della dea che, nel più ampio contesto della caccia al cinghiale, accorre verso l’amato ferito, *indicatore* “ovidiano” diretto, ritorna su almeno cinque rilievi<sup>10</sup> (*app. II, Ado 03-07*). Si potrebbe con buona ragione credere che l’episodio della morte del bel giovane, pur funzionale al contesto funerario, non abbia catturato i favori della committenza. Ma a ben vedere così non è, o meglio, lo è solo in parte. Invero il medesimo tema, riprodotto però in una modalità figurativa completamente differente con i due amanti assisi colti in un ultimo e intimo amplesso, che nulla ha a che vedere con la descrizione del cantore di Sulmona, ricorre con una certa frequenza sui rilievi urbani<sup>11</sup>. Non è quindi il tema in sé a godere di scarsa fortuna, quanto la soluzione iconografica. Simili considerazioni valgono per il motivo della metamorfosi delle Eliadi (*situazione* “ovidiana” diretta): all’interno della cospicua serie di manufatti che mettono in scena la caduta di Fetonte e in cui spesso compare l’episodio della trasformazione delle giovani in pioppi, solo quattro sarcofagi recano un’impalcatura compositiva che mostra rispondenze con la descrizione fornita dal cantore di Sulmona<sup>12</sup> (*app. II, Fet 03-05, 09*); ugualmente può dirsi per l’immagine del figlio di Climene che avanza l’ardita richiesta di poter guidare il carro del Sole: il tema, noto nel contesto funerario<sup>13</sup>, è messo in scena in differenti soluzioni che in due soli casi (*app. II, Fet 01-02*) mostrano tangenze con le *Metamorfosi* nelle forme di una *situazione* “ovidiana” indiretta<sup>14</sup>. Gli episodi citati godono dunque di ampio plauso nel repertorio funerario: ad avere diversa sorte sono semmai le modalità di costruzione delle immagini.

Se nei casi sin qui citati le raffigurazioni che si rapportano con i testi ovidiani non sembrano aver avuto la forza di imporsi nel più ampio repertorio, per altri temi le immagini che mostrano

<sup>9</sup> Si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.1, nota 12.

<sup>10</sup> Per tali considerazioni si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.2.

<sup>11</sup> Per un compendio di manufatti si rimanda a GRASSINGER 1999, pp. 70 e ss.

<sup>12</sup> Per queste considerazioni si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.2.

<sup>13</sup> Per un’ampia analisi della produzione di sarcofagi con il mito Fetonte, in cui è quasi sempre presente anche il motivo della richiesta, si rimanda a PARTE II, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.4.

<sup>14</sup> Cfr. *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.1.



legami con il poema del cambiamento riscontrano i favori del pubblico, tanto da essere spesso le sole attestate. Così è, ad esempio, per il mito di Meleagro: i temi dello scontro con i Testiadi (*situazione "ovidiana" diretta*), della vendetta di Altea (*iconografia "ovidiana" diretta*) e del suicidio della regina (*indicatore "ovidiano" diretto*) godono evidentemente di un periodo di gran moda nel repertorio urbano, giacché le composizioni sono replicate su un discreto numero di manufatti (rispettivamente 10, 9 e 6) nella medesima soluzione<sup>15</sup>. Simili considerazioni emergono per la raffigurazione della caccia di Adone, in cui Venere accorre verso l'amato agonizzante (*indicatore "ovidiano" diretto*), che gode di una certa fortuna, giacché continua a essere replicata sui rilievi sino agli albori del IV secolo d.C.<sup>16</sup>; oppure per l'episodio della caduta di Fetonte, dove l'*iconografia "ovidiana" diretta* è riproposta in maniera del tutto affine su ben dodici esemplari<sup>17</sup> (*app. II, Fet 03-05 e 07-15*).

Ora, la fortuna delle diverse fattispecie di rapporti non è data dalla maggiore o minore conoscenza dei versi del cantore di Sulmona nelle botteghe artigiane della capitale, bensì dalla replica più o meno pedissequa delle medesime iconografie; va da sé che la selezione dell'uno o dell'altro tema, di questa o di quella impalcatura compositiva è strettamente legata ai meccanismi, anche ideologici, che hanno spinto committenti e artigiani a operare determinate scelte, decretando di conseguenza la fortuna nel repertorio urbano di specifici episodi mitologici e di certe soluzioni iconografiche. Si tratta, in altre parole, del fenomeno della creazione delle mode che, pur nella difficoltà di ricostruirne le motivazioni ideologiche sottese, sembrano avere un carattere geografico: la maggior parte dei temi in uso nelle botteghe di Roma non è più proposto nei manufatti attici o, ancor meno, in quelli asiatici<sup>18</sup>. Ne consegue che differenti sono i modelli a cui attingono gli artigiani urbani rispetto ai colleghi della Grecia o della parte orientale dell'Impero. Ecco che, attraverso il filtro ovidiano, emergono con evidenza le peculiarità compositive delle produzioni di sarcofagi del mondo antico, permettendo di rendere ragione delle specificità tematiche e delle modalità di costruzione delle immagini che le caratterizzano.

#### 6.1.2 I SARCOFAGI ATTICI

Più desolante è invece l'orizzonte relativo agli ateliers attici, in cui quasi mai è possibile individuare precisi punti di contatto con il poema del cambiamento che vadano al di là di un semplice rimando per temi. Uno dei pochi esempi in questo senso è fornito dal motivo dell'allattamento di Bacco (*tab. XII*). In effetti il repertorio mitologico a cui attingono gli scalpellini della Grecia è decisamente più ristretto rispetto a quello dei colleghi della capitale<sup>19</sup>,

<sup>15</sup> Per un'analisi di questi temi nel repertorio funerario si rimanda a SALVO 2012c, pp. 156-158; ma si veda anche *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFI 5.1.2; 5.2.2; 5.3.2.

<sup>16</sup> Si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.2.

<sup>17</sup> Per un'analisi del tema in rapporto alle *Metamorfosi* si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.2.

<sup>18</sup> Si pensi al fulgido esempio offerto dal già citato mito di Meleagro. Per una più ampia analisi del fenomeno della creazione delle mode d'epoca si veda *infra* CAPITOLO VII, PARAGRAFO 7.1.1.

<sup>19</sup> Cfr. in questo senso l'esauritivo compendio di soggetti e temi mitologici presenti sulle casse dei sarcofagi attici

ma una più attenta rilettura iconografica suggerisce ancora una volta qualche interessante spunto in merito alle peculiarità delle differenti produzioni.

In un solo caso è possibile individuare precise rispondenze, nelle forme di un *indicatore* “ovidiano” *indiretto*, relativamente al motivo dell’allattamento del dio del vino da parte di una Ninfa, quale è messo in scena sul lato posteriore di un esemplare conservato a Hever Castle<sup>20</sup> (*app. II, Sem 02*). Tale momento, come già ricordato, non è affatto ignoto al repertorio funerario urbano, giacché è messo in scena su quattro sarcofagi<sup>21</sup> (*app. II, Sem. 01 e 04-06*), ma con una iconografia del tutto differente: Ino è rappresentata *assisa* nell’atto di nutrire il piccolo dio. Per il tipo della Ninfa *lactans* seduta si è supposta la derivazione, sulla scorta di un confronto con una pittura proveniente dalla Villa della Farnesina<sup>22</sup> (*tav. II, fig. 40*), da un modello di matrice ellenistica, il quale evidentemente si imposta nel più ampio orizzonte figurativo e continua a circolare anche nelle botteghe della capitale. Ma questo schema non ha nulla a che vedere con la figura di Ino del sarcofago attico, rappresentata com’è semisdraiata e sostenuta sul braccio sinistro piegato al gomito, in un tipo iconografico che si ritrova solo in un pressoché contemporaneo rilievo romano<sup>23</sup> (*tav. 13, fig. 50*) e sulla porzione sinistra di un coperchio di sarcofago urbano<sup>24</sup> (*app. II, Sem 03*).

A una omogeneità di rapporti con le *Metamorfosi*, non fa dunque seguito un’uniformità compositiva<sup>25</sup>. Si potrebbe supporre, ma la scarsità della documentazione figurativa superstite impone grande cautela, che la fantasia del poeta sia stata in certa misura influenzata dal modello, forse ellenistico, che ha dato avvio alla tradizione figurativa relativa al tipo della Ninfa seduta, la quale rifluisce nel repertorio di cartoni della capitale. Probabilmente nel corso della prima età imperiale si assiste alla rielaborazione del motivo<sup>26</sup>, che porta alla creazione dello schema iconografico in cui Ino appare semisdraiata, il quale è poi ripreso dagli scalpellini greci per

forniti in: KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 376 e ss.; ma si vedano anche le sillogi, seppur specifiche di alcune storie, di ROGGE, 1995; OAKLEY 2011.

<sup>20</sup> Kent, Hever Castle, da Roma, commercio antiquario, lato posteriore, metà del II secolo d.C.; su cui s veda: ASR III.3, pp. 519-523, n. 434; MATZ 1968-1975, pp. 410-413, n. 230; GASPARRI 1986b, p. 551, n. 138.

<sup>21</sup> E specificatamente negli esemplari conservati a: Villa Albani, frammentario, età antonina (MATZ 1968-1975, pp. 349-350, n. 198; GASPARRI 1986b, p. 552, n. 150); Baltimora, Walters Art Gallery, inv. 23.33, da Roma, Tomba dei Pisoni sulla Via Salaria, sarcofago di bambino, 170-180 d.C. (MATZ 1968-1975, pp. 350-351, n. 199; GASPARRI 1986b, p. 552, n. 155); Baltimora, Walters Art Museum, da una camera funeraria lungo la Via Salaria entro le mura aureliane, 170-180 d.C. (da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 312-316, con bibl. precedente); Corcolle, Campagna di Roma, Via Prenestina, murato al di sopra di una porta di una Chiesa, 170-180 d.C. (MATZ 1968-1975, p. 348, n. 196; CATANI 1985, pp. 244-245; GASPARRI 1986b, p. 551, n. 132; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 721, n. 10d). Per un’analisi dei sarcofagi in rapporto alle *Metamorfosi* si veda PARTE II, CAPITOLO III, PARAGRAFO 3.4.

<sup>22</sup> 20 a.C. ca., cubicolo B, alcova, edicola centrale; *Nazionale Romano* 1982, pp. 136-137.

<sup>23</sup> II secolo d.C., Roma, Palazzo Cardelli; su cui: GASPARRI 1986b, p. 551, n. 137; ma cfr. anche MATZ 1968-1975, pp. 411 e ss.

<sup>24</sup> Pisa, Camposanto monumentale, età antonina, rilievo del coperchio; su cui: MATZ 1968-1975, pp. 413-414, n. 230A; GASPARRI 1986b, p. 551, n. 139.

<sup>25</sup> La descrizione fornita da Ovidio, seppur precisa, non è però così puntuale da interessare anche lo schema iconografico della Ninfa (*met. III, 314-315: nymphae Nyseides [...] lactisque alimenta dedere*), fatto che porta a riconoscere, in tutti e due i tipi compositivi, un *indicatore* “ovidiano”.

<sup>26</sup> Difficile è dire se lo schema della Ninfa sdraiata sia una rielaborazione urbana adottata poi negli ateliers attici o sia, piuttosto, un’innovazione fiorita nel mondo greco e rifluita poi nel repertorio romano.

un manufatto forse di esportazione nelle zone occidentali, ove il motivo dell'allattamento si imposta e gode di una certa fortuna<sup>27</sup>. Pur consapevoli che le presenti ipotesi si fondano su lacerti di indizi fatti dialogare attraverso un metodo di ricostruzione filologica e che saranno probabilmente suscettibili di modifiche allorché, si spera, sopraggiungano ulteriori dati, la lettura congiunta tra testo e immagini permette forse di apportare un nuovo tassello alla ricostruzione del lacunoso mosaico della cultura figurativa antica, rendendo ragione di come i due repertori di sarcofagi, attico e urbano, attingano in via preferenziale a patrimoni figurativi diversi, creando composizioni che si impostano e godono di un periodo di moda in aree geografiche differenti.

### 6.1.3 I SARCOFAGI MICROASIATICI

Degno di considerazione è il mito di Dedalo e Icaro, giacché precise e inequivocabili rispondenze con le *Metamorfosi*, si riscontrano, caso più unico che raro, su tre sarcofagi microasiatici a colonne (*app. II, Ica 01-03*), ove è messo in scena il momento della fabbricazione delle ali<sup>28</sup> (*tab. XII*). Anche in questo caso, come già per i prodotti attici, la scarsità di occorrenze può essere imputabile all'indubbia evidenza che assai ridotti, almeno in rapporto alla vitalità delle botteghe urbane, sono i soggetti messi in scena.

In realtà non desta stupore il fatto di ritrovare puntuali rispondenze tra i testi del Sulmonese e i sarcofagi asiatici proprio con Dedalo e Icaro, giacché il mito gode di una certa fortuna nelle zone provinciali dell'Impero, soprattutto in quelle orientali<sup>29</sup>. I rapporti, nella forma di una *situazione "ovidiana"*, sono di natura *"indiretta"*, in quanto gli artigiani riutilizzano schemi desunti da un ricco e consolidato repertorio, che affonda probabilmente le radici in un modello (pittorico?) di epoca classica o ellenistica. Ma ciò che merita di essere sottolineato in questa sede è il fatto che tali rimandi non si ritrovano più nei manufatti occidentali. Se la produzione urbana, seguita da quella attica, ignora del tutto il mito è solo grazie a una bottega attiva nell'Italia meridionale che è possibile ritrovare i due protagonisti<sup>30</sup> (*tav. 48, fig. 183*). Tuttavia, il tema della creazione

<sup>27</sup> Assai arduo da dirimere è se il sarcofago con il presente motivo figurativo sia stato creato dalle officine attiche proprio in virtù della sua esportazione o se sia stato richiesto appositamente da una committenza occidentale o ancora se sia stato trasportato solo in età moderna.

<sup>28</sup> Per un'analisi dei quali si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.1; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO VIII, PARAGRAFO 8.4.

<sup>29</sup> Si pensi, ad esempio, alle numerose statuette o ai rilievi raffiguranti Icaro in volo o già esanime, posti a coronamento di stele funerarie provenienti dalle località del Norico, della Pannonia e della *Dalmatia* (per un elenco di manufatti: CALDERONE 1982, p. 751 e nt. 9; specificatamente per l'area danubiana: FERRI 1933, pp. 155-156. In generale cfr. anche: SCHÖBER 1923, p. 166; DIEZ 1972-1973, pp. 11-12; da ultima VERZAR-BASS 2008, pp. 1081 e ss.). I modelli di queste rappresentazioni sarebbero da ricercare probabilmente nelle botteghe dell'Italia nordorientale, in particolare nella Cisalpina ove si conoscono, caso pressoché unico, immagini di Icaro in contesto funerario che prendono la forma di sculture a tutto tondo con funzione probabilmente acroteriale. Per gli esemplari della Cisalpina: GHEDINI 1990, pp. 263-265; VERZAR-BASS 2006, p. 249.

<sup>30</sup> Messina, Museo Nazionale, metà del II secolo d.C.; su cui: ASR III.1, pp. 51-52, n. 37; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 26-27, n. 15; STROCKA 1984, pp. 209-210; NYENHUIS 1986, p. 318, n. 35; SICHTERMANN 1992, pp. 22-27 e pp. 101-102, n. 26 (con ulteriore bibl.); TUSA 1995, p. 39, n. 39; VERZAR-BASS 2008, pp. 1084-1086. Nel rilievo sono preseti, oltre alla creazione delle penne, anche i temi dell'applicazione delle ali, del volo e della caduta di

delle ali, ubicato sulla sinistra del rilievo, è messo in scena in una impalcatura compositiva totalmente differente, giacché è presente il solo Dedalo intento all'ultimazione del pennuto *instrumentum*. Si crea all'evidenza un divario incolmabile non solo con i manufatti asiatici, ma anche con i racconti del poeta augusteo.

Ancora una volta emergono con forza le peculiarità delle diverse produzioni, che propongono soluzioni figurative differenti assecondando le mode locali. E così, almeno nel caso del mito di Dedalo e Icaro, nonostante il repertorio di immagini cui sono debitori gli artigiani asiatici sia ampiamente circolante e di conseguenza facilmente accessibile anche agli ateliers urbani o attici, non solo gli scalpellini, o meglio, la committenza della capitale e della Grecia non vi presta alcuna attenzione, ma allorché il mito viene messo in scena su un manufatto provinciale dell'Italia meridionale le scelte compositive si basano sull'utilizzo di cartoni del tutto differenti<sup>31</sup>.

#### 6.1.4 I SARCOFAGI PROVINCIALI

Una menzione a parte meritano alcuni sarcofagi prodotti da botteghe locali. Non si intende qui, né sarebbe la sede adatta, affrontare tutta la problematica delle produzioni provinciali, per cui una delle più complete sillogi resta ancora quella di G. Koch ed H. Sichtermann, alla quale si rimanda senz'altro<sup>32</sup>. Più modestamente, la nostra attenzione si volge a un ristretto gruppo di manufatti provenienti dall'Italia settentrionale e centrale, nonché dal *limes* pannonico<sup>33</sup>, che mostrano, caso assai significativo, stretti punti di contatto con le descrizioni di Ovidio (*tabb. XII e XIV*).

Per quanto concerne i sarcofagi dal nord e dal centro Italia, prodotti rispettivamente da una bottega presente nella zona della *Venetia*<sup>34</sup> (*app. II, Fet 16*) e da scalpellini locali forse attivi a Nepi<sup>35</sup> (*app. II, Fet 06*), nella porzione centrale dei fregi della fronte grandeggia la caduta di

Icaro, in cui le tangenze con i racconti di Ovidio non superano il livello di temi; si veda *supra* CAPITOLO IV, PARAGRAFI 4.1; 4.2.1; 4.3.2.

<sup>31</sup> In linea generale sembra dunque possibile ammettere che le tre grandi produzioni di sarcofagi, guardando a differenti ambiti geografici, seguono e impostano mode diverse. Piace in questo senso citare le parole di S. Settis in merito alla più ampia circolazione "geografica" delle iconografie, che però ben potrebbe essere funzionale anche al ristretto circuito funerario: "l'iconografia ha dunque una sua geografia [...]". Se accettiamo questa ipotesi, lo studio della circolazione dei cartoni potrebbe quasi tradursi in atlanti della diffusione di temi, mode e iconografie secondo coordinate spaziali e temporali"; SETTIS 2006, p. 23. Questa suggestione non è però un assunto inconfutabile. Nel caso del mito di Achille a Sciro, per cui le tangenze con i racconti del poeta si fermano a un'identità a livello di temi, i rilievi di fattura attica o urbana, pur con le dovute modifiche e differenze compositive, seguono il medesimo filone iconografico-ideologico, per cui il Pelide brandisce con vigore lo scudo e si dirige a gran passi verso la guerra gloriosa. Si veda *supra* CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.2.2.

<sup>32</sup> KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 276-365.

<sup>33</sup> Per le produzioni dell'Italia settentrionale fondamentale è ancora GABELMANN 1973; ma cfr. anche REBECCHI 1978, specificatamente per l'arco adriatico; per quelle della Pannonia: KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 323-332.

<sup>34</sup> Il sarcofago è conservato a Tortona, Museo Civico, prodotto da una bottega forse attiva nella zona di Aquileia, metà del III secolo d.C.; da ultime GHEDINI, SALVO c.d.s. b.

<sup>35</sup> Nepi, Duomo, Prima metà del III secolo d.C.; ASR III.3, pp. 425-427, n. 343; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp.



Fetonte dal carro del Sole. Lo schema iconografico dell'imprudente auriga riproduce quello che compare su una più nutrita serie di esemplari urbani e mostra precise tangenze con il testo delle *Metamorfosi* nelle forme di un'iconografia "ovidiana" diretta<sup>36</sup>. Forti del confronto con la descrizione di Filostrato Maggiore<sup>37</sup>, si deve verisimilmente supporre la presenza di un archetipo, probabilmente pittorico, noto non solo a un esperto conoscitore di cose d'arte qual era il retore di Lemno, ma anche a Ovidio. In questo caso gli artigiani provinciali attingono ai medesimi modelli grafici dei colleghi della capitale, ma in due modi completamente differenti, probabilmente imputabili all'intervento della committenza: se l'esemplare di Nepi riproduce l'iconografia di Fetonte nel più ampio contesto della caduta, secondo uno schema ben noto nel repertorio urbano, diversamente gli artigiani della *Venetia* traggono dall'intera composizione un *excerptum*, arricchendolo con l'aggiunta di un pastore con il gregge, ignaro al contesto mitico e per tal motivo imputabile a un precisa richiesta del compratore<sup>38</sup>. Questo fatto rende ragione di come spesso i prodotti locali imitino i più prestigiosi e raffinati modelli urbani, sebbene non manchino cadenze più marcatamente autonome e originali.

Dalla Pannonia e, specificatamente da Intercisa, provengono due rilievi appartenenti alla cassa di un sarcofago o a un edificio funerario, che mettono in scena un piccolo ciclo relativo al mito di Tereo, Procne e Filomela<sup>39</sup> (*app. II, Ter 01-02*). La composizione, talmente vicina ai versi del poeta tanto da potervi riconoscere un'iconografia "ovidiana", non è altrimenti nota non solo nel circuito funerario, ma più in generale in tutta la tradizione figurativa precedente<sup>40</sup>. L'unicità del manufatto impone una serie di riflessioni. La storia cannibalica affonda le radici nel fertile sostrato mitologico del mondo greco-orientale, forse proprio nella Tracia, località che fa da quinta scenografica ai truci eventi<sup>41</sup>. Non pare dunque azzardato supporre che la leggenda si sia radicata in *loco* e abbia goduto di una certa fortuna proprio nelle province balcaniche dell'Impero, arrivando sino a Intercisa<sup>42</sup>.

Ma come spiegare i rapporti stretti e inequivocabili con le *Metamorfosi*, tanto da scorgere nel rilievo quasi una trasposizione figurata delle parole del cantore di Sulmona? Poco verisimile

60-61, n. 65; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 183; LETTA 1988, p. 604, n. 178; BARATTE 1994, p. 352, n. 12

<sup>36</sup> Per un'analisi dell'episodio si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.3.2.

<sup>37</sup> PHILOSTR. *Im.* I, 11.

<sup>38</sup> Per un'analisi del significato sotteso all'assai particolare partitura decorativa del sarcofago si rimanda a GHEDINI, SALVO c.d.s.b.

<sup>39</sup> Per un'analisi di questi manufatti in rapporto al testo ovidiano si veda *supra* CAPITOLO IV, PARAGRAFO 5.3.2. e PARTE II, CAPITOLO VII, PARAGRAFO 7.4.

<sup>40</sup> Per un'analisi della tradizione iconografica relativa al mito si veda PARTE II, CAPITOLO VII, PARAGRAFO 7.3.

<sup>41</sup> Così come farebbero supporre le fonti letterarie, che collocano gli avvenimenti mitici ora in varie regioni della Grecia ora in Asia Minore. Secondo la più accreditata versione agli episodi farebbe da sfondo la barbara Tracia: così per Sofocle (TrGF 581-595b, Radt), Ovidio (*met.* VI, 382-674), Apollodoro (III, 14, 8), Iginio (*fab.* 45) e Nonno di Panopoli (*D.* IV, 320 e ss.). Conone (31), Strabone (IX, 3, 13) e Pausania (I, 41, 8-9) li collocano invece in Daulia, un distretto della Focide. Alla città di Tebe sembra rimandare Omero (*Od.* XIX, 518-523), allorché l'assassina di Itilo è la moglie del tebano Zeto. Gli abitanti di Megara sostenevano invece che Tereo avesse regnato sulla loro terra ove, a testimonianza, era pure il suo sepolcro (PAUS. I, 41, 8). Antonino Liberale (XI, 1) ambienta invece la vicenda a Efeso.

<sup>42</sup> Si potrebbe anche supporre, ma questa è più una suggestione, che trovandosi Intercisa lungo il *limes*, il committente, forse un appartenente dell'esercito, possa essere stato proprio di origine trace.

sarebbe credere che gli scalpellini della Pannonia per la creazione della decorazione di un rilievo funerario, pur mossi da pretenziosi *desiderata* del committente, abbiano “creato” nel vero senso della parola e scolpito dietro suggestione dei versi ovidiani. Sulla scorta dell’ormai indubbia fortuna di cui gode il poema del cambiamento in età medio imperiale, si potrebbe eventualmente ammettere un’influenza del testo sulla committenza, che avanza così specifiche richieste, ma non certo sugli artigiani. Anche nel soddisfare *desiderata* più o meno esigenti gli scalpellini, lungi dall’avere sotto gli occhi i versi del poeta, ricorrono obbligatoriamente a un complesso di modelli grafici. A questo punto le tangenze, indiscutibili, che si impostano tra i due piani narrativi recano preziosa testimonianza di una tradizione figurativa, fors’anche secondaria o circolante per lo più nel comprensorio greco-orientale, conosciuta da Ovidio e a cui attingono, probabilmente attraverso un repertorio di schemi e cartoni, gli scalpellini provinciali. Una volta di più la rilettura del repertorio funerario alla luce dei brillanti racconti del poeta augusteo rende preziosa testimonianza di una tradizione figurativa non altrimenti nota, ma la cui eco si intravede da una parte nei versi delle *Metamorfosi* e dall’altra nelle composizioni che caratterizzano il repertorio legato al mondo della morte.

## CAPITOLO VII

### ARTIGIANI E COMMITTENTI: LA FORMAZIONE DEL REPERTORIO

La rilettura della produzione di sarcofagi alla luce dei rapporti che si instaurano con le descrizioni delle *Metamorfosi*, lungi dall'essere foriera di un'effimera "fortuna ovidiana", ha offerto l'inaspettata possibilità di aprire uno spiraglio sulla presenza di una tradizione figurativa, nota al poeta ovvero da questi in parte influenzata, che rifluisce poi sui rilievi di età imperiale. Tale risultato apre la strada a un ulteriore ordine di riflessioni in merito alle modalità di formazione del repertorio funerario. Da una parte merita di essere preso in considerazione il rapporto, piuttosto vivace, che intercorre tra committenti e artigiani: se la scelta dei soggetti e dei temi mitologici è da ascrivere alla volontà degli acquirenti, di contro le modalità della loro messa in scena sono da ricondurre alla cultura figurativa degli scalpellini nonché, ovviamente, alle personali capacità; alle dinamiche di interazione tra questi due poli è poi strettamente connesso il fenomeno della creazione delle mode d'epoca. Sotto un altro punto di vista, il fatto che alle spalle delle raffigurazioni legate alla morte sia possibile supporre la presenza di precedenti archetipi, induce a riflettere sulle problematiche relative alle modalità di trasmissione e veicolazione delle iconografie. Il fenomeno interessa due grandi livelli: uno, più ampio e generale, che prevede il passaggio dal variegato repertorio di immagini alla produzione di sarcofagi; uno, più ristretto, pertinente il solo circuito funerario. Ma ciò che più affascina in questo contesto sono le dinamiche attraverso le quali gli artigiani recepiscono e riutilizzano i diversi modelli per la creazione dei rilievi; un importante contributo in questo senso sembra essere fornito proprio dalle tangenze che, nei capitoli precedenti, si è cercato di mettere in luce tra le *Metamorfosi* e i rilievi dei sarcofagi.

#### 7.1 LE DIRETTIVE DEGLI ACQUIRENTI E L'INNOVAZIONE DEGLI SCALPELLINI

I committenti di un sarcofago, per lo più appartenenti al vasto ceto medio<sup>1</sup>, dovevano

<sup>1</sup> Per la fattura di un sarcofago marmoreo di media o buona qualità non occorre necessariamente appartenere al ceto benestante. Tuttavia, assai poco si conosce non solo in merito al costo effettivo che potevano raggiungere i diversi manufatti, più o meno pregiati, ma anche al rango dei committenti. È infatti azzardato ipotizzare la capacità

certamente riflettere sul tipo e sul soggetto della decorazione da apporre sull'ultimo giaciglio del proprio corpo. Gli acquirenti, a seconda delle personali forze economiche, potevano scegliere un esemplare già finito eventualmente presente in bottega oppure commissionarlo<sup>2</sup>. Le idee per le immagini, in particolare la selezione dei soggetti e dei temi, erano sviluppate anzitutto dal compratore in un continuo e aperto dialogo con l'artigiano dell'officina, il quale poteva illustrare al cliente diverse soluzioni in base a una sorta di "campionario", che si deve immaginare composto da un repertorio di disegni o di calchi in gesso<sup>3</sup>. Una volta decisa, la raffigurazione viene creata dall'artigiano articolando e modificando i diversi tipi figurativi secondo le proprie capacità, senza mai "creare" nel senso proprio del termine, ma continuando a usufruire del repertorio a sua disposizione, assemblandolo in modo certamente duttile ed innovativo. Oltre a una raccolta materiale grafica di temi e motivi, tratti come si è tentato di dimostrare da prestigiosi originali pittorici elaborati in maniera più o meno complessa, il patrimonio figurativo dell'artigiano era probabilmente composto anche da schemi singoli, gesti significanti e posture codificate riutilizzabili in contesti differenti ed eterogenei<sup>4</sup>; tali elementi si

economica di un proprietario sulla scorta della tipologia di sarcofago: se è vero che esemplari lussuosi potevano essere richiesti da persone appartenenti al ceto medio-alto (ufficiali, artigiani arricchiti, cavalieri e via dicendo), di contro non era inusuale che membri dell'aristocrazia senatoria si facessero seppellire in casse assai semplici e poco pretenziose; cfr. ZANKER, EWALD 2008, pp. 29-30. È stato calcolato che i costi di un sarcofago piuttosto pregiato potevano ammontare alla metà o all'intero stipendio annuale di un centurione della guardia pretoriana; *Ibidem*, p. 30.

<sup>2</sup> Si tenga però presente che in generale nel mondo antico il fenomeno dello stoccaggio non aveva una diffusione così massiccia: di norma il committente, recatosi in bottega, si metteva d'accordo con l'artigiano, il quale a sua volta ordinava appositamente il materiale; cfr. BEJOR, CASTOLDI, LAMBURGO, PANERO 2012, p. 16. In un recente contributo S. Birk ridimensiona fortemente il fenomeno dello stoccaggio e ritiene assai più probabile che i sarcofagi fossero per lo più prodotti dietro precisa richiesta della committenza. La studiosa, basandosi su un'attenta analisi del retro di diversi manufatti, spesso caratterizzati da bande con una differente lavorazione o da modanature o ancora da segni tipici della messa in opera dei pezzi, suppone che il marmo fosse sovente di riuso. Così ad esempio, i blocchi di architrave di edifici demoliti, per forma e lunghezza, potevano agevolmente essere riutilizzati dalle maestranze per la creazione di una cassa. Se tale ipotesi coglie nel segno, non solo si ridimensionerebbe di molto il costo per il materiale, giacché verrebbe eliminata la fase di estrazione e di trasporto, ma anche il tempo di attesa per il reperimento del marmo da lavorare; BIRK 2012, soprattutto pp. 13-21. Sul fenomeno del riuso di marmi architettonici per la creazione di rilievi funerari cfr. anche BARTMAN 1993, pp. 57-62. Indiziaria della possibilità che i sarcofagi venissero in taluni casi acquistati già terminati è stata spesso considerata la presenza di teste-ritratto lasciate allo stato grezzo: queste infatti sarebbero state successivamente rifinite sulla scorta delle peculiarità fisionomiche dell'eventuale compratore. Preme però sottolineare che il problema dei ritratti incompiuti non è affatto risolto. In particolare, stupisce di ritrovare ritratti non terminati su esemplari di lusso, per cui è assai difficile non prevedere una commissione specifica. Sulla questione del ritratto nei sarcofagi mitologici e sul significato sotteso all'identificazione dei vivi con le figure del mito fondamentale ZANKER, EWALD 2008, pp. 50; per una bella analisi della problematica, con la proposta di nuove prospettive di lettura, si veda HUSKINSON 1998.

<sup>3</sup> Sul rapporto artigiano-committente nella produzione di sarcofagi, si veda: ZANKER 2006, p. 181; ZANKER, EWALD 2008, pp. 51-52.

<sup>4</sup> Esemplificativo è in questo senso lo schema del "giovane seduto" che, nella pittura pompeiana, viene variamente riutilizzato per la messa in scena di diversi protagonisti maschili del mito (Cipariso, Ganime, Endimione, Narciso, Adone ferito), riconoscibili semplicemente dall'apposizione di elementi caratterizzanti interni alla figura (attributi) o esterni (la polla d'acqua per Narciso, l'aquila per Ganimede, gli amorini medici o Venere per Adone, il cervo riccamente ingioiellato per Cipariso, Selene per Endimione), che ne permettevano l'identificazione all'osservatore; si veda GHEDINI, COLPO 2007. L'utilizzo libero di gesti e posture da adoperarsi per diversi tipi di protagonisti, spesso con una variazione del significato, è ben evidente anche per lo schema della meditazione e dell'incertezza (su cui fondamentale SETTIS 1975) o per il "ginocchio piegato", il cui archetipo sarebbe da ricercare nella metopa V occidentale del Tempio di Zeus a Olimpia, utilizzato per mettere in scena Eracle, ripreso e perfezionato poi dall'elaborazione fidiaca (DE CESARE 1997, pp. 42-56, con bibl. precedente). L'autrice fornisce anche una lucida



potevano fors'anche configurare come un repertorio mentale personale, condiviso ovviamente dalla committenza<sup>5</sup>. Prima di scolpire la raffigurazione prescelta, non è affatto improbabile che lo scalpellino procedesse all'elaborazione di un bozzetto preliminare, che poteva prendere le forme di un disegno di progetto ovvero di un modello fittile o in gesso<sup>6</sup>. Tale passaggio è tanto più plausibile allorché un acquirente avesse commissionato un preciso tipo di composizione. Il proprietario avrà probabilmente voluto vedere una sorta di "bozzetto" dell'intero apparato figurativo, sì da rendersi conto del risultato finale e apportare eventuali modifiche prima della messa in opera<sup>7</sup>. Il modellino sarebbe poi rimasto a disposizione della bottega, andando ad arricchire il "campionario" formale da mostrare a un successivo cliente e avrebbe altresì potuto costituire la base per la creazione di ulteriori fregi con impalcature compositive simili.

Se agli acquirenti è dunque da attribuire la scelta del soggetto e del tipo di decorazione, il contributo personale degli scalpellini risiede nella capacità di comporre i rilievi attraverso un sapiente e duttile uso di tipi figurativi fissi. Si deve pensare che la libertà delle maestranze variasse a seconda del tipo di sarcofago da produrre: se un certo margine di autonomia poteva esserci nel caso di un manufatto da "esporre" in bottega per una possibile vendita al dettaglio, più limitate erano le scelte personali dell'artigiano laddove un sarcofago fosse stato commissionato;

lettura sulla carica semantica sottesa a questo schema, che trae la sua forza comunicativa dal valore simbolico che, nel mondo antico, era attribuito al ginocchio quale sede della forza e della potenza vitale dell'uomo.

<sup>5</sup> Sul repertorio a disposizione dello scalpellino e sulle modalità di circolazione delle iconografie si veda *infra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 7.3.1. Per un bel compendio sui motivi di repertorio caratteristici della produzione di sarcofagi si rimanda a HÜBNER 1990.

<sup>6</sup> Che gli scultori si avvalsero spesso di modelli progettuali di statue o rilievi è fatto piuttosto accertato: a questa categoria appartengono forse i *typoi* citati velocemente da PLIN. *nat.* XXXV, 128 in relazione a Eufronore; lo stesso Timoteo doveva essere autore di modelli per la decorazione del Tempio di Asclepio a Epidauro (SCHLÖRLB 1965, pp. 1 e ss.); un modello preparatorio fittile, *proplasma*, doveva essere all'origine di alcune riproduzioni in piccolo formato dell'Atena *Parthenos* (FAVARETTO 1960-1961); è inoltre assai probabile che la loro presenza fosse necessaria per la creazione della statuaria in bronzo, allorché la tecnica di fusione imponeva la creazione di un precedente modellino in argilla (in generale, sull'uso di modelli in terracotta e di calchi in gesso: RICHTER 1970; ANGUISSOLA 2006, p. 131; ma cfr. anche SETTIS 2006, p. 29; BEJOR, CASTOLDI, LAMBURGO, PANERO 2012, p. 23). La presenza di disegni-modello è poi del tutto plausibile anche per altre classi di materiale, tra cui in particolare i mosaici (DUNBABIN 1999, pp. 285-286) e le stoffe (STAUFFER 1992, pp. 48 e ss.; GHEDINI 1995).

<sup>7</sup> Per poter riportare sulla cassa di un sarcofago le composizioni presenti su un disegno di progetto o su un calco è probabile che le maestranze ricorressero a una griglia di linee verticali, orizzontali e diagonali, realizzate mediante l'uso di una corda sul blocco di marmo (ad es.: ANDREAE 1968-1969, pp. 157-163; ANDREAE, OEHLSCHEGEL, WEBER 1972, pp. 420-425) oppure, come è stato ribadito di recente, utilizzassero uno schema base di cerchi concentrici creati tramite l'ausilio del compasso (in particolare BIRK 2012, pp. 22-25; ma cfr. anche BARTMAN 1993, pp. 62 e ss.). Gli scalpellini riportavano così il bozzetto preliminare sulla superficie grezza che sarebbe stata poi lavorata: le diverse figure venivano incise, nei loro contorni, a bassissimo rilievo contro il piano di fondo non rifinito (WARD-PERKINS 1975-1976, p. 220, suppone che il disegno preparatorio potesse anche essere eseguito mediante l'uso di vernice rossa, in una sorta di sinopia *ante litteram*); la presenza di disegni preparatori posti direttamente sulla superficie da decorare è stata più volte sottolineata per altre classi di materiale (DUNBABIN 1999, pp. 282-285, per i mosaici; SCHEIBLER 1983, pp. 102 e ss. e BOARDMAN 2004, pp. 288-289, per la ceramica a figure rosse e nere; BARBET, ALLAG 1972, pp. 983 e ss. e MALGIERI 2013, per la pittura). A questo punto lo scalpellino dava avvio al processo di lavorazione vero e proprio, con la rimozione del materiale; le zone che così emergevano dal fondo erano poi modellate e rifinite nelle figure desiderate (sul processo di lavorazione: WARD-PERKINS 1975-1976, pp. 219 e ss.; BIRK 2012, pp. 21 e ss.). La presenza di un "tracciato guida", più o meno compendiario, è tanto più plausibile se si pone mente al fatto che il materiale su cui spesso lavorano gli scalpellini, il marmo, era piuttosto costoso: la correzione in corso d'opera, pur documentata in certi casi (cfr. BIRK 2012, pp. 20-21, con interessanti esempi) non doveva essere poi così agevole.

si cercava infatti, per quanto possibile, di andare incontro alle richieste della committenza. Ma anche in questo caso la “creatività” degli artigiani, pur canalizzata entro specifici *desiderata*, poteva essere stimolata, portando spesso alla formulazione di veri e propri *unica*. Esempio per eccellenza in questo senso è il sarcofago Rinuccini<sup>8</sup> (fig. 49), ove si mischiano, caso più unico che raro, episodi di *vita humana* con temi mitologici. Le prime due scene sulla sinistra del rilievo hanno per oggetto momenti di vita reale: una *dextrarum iunctio* e un’immagine di sacrificio di un generale prima della partenza. La committente del sarcofago, forse la moglie del condottiero, era probabilmente interessata a una serie di raffigurazioni che ponessero in rilievo la *virtus* del defunto consorte e la sua tragica morte. Se per il primo *desideratum* soccorreva senza alcuna difficoltà il repertorio funerario di immagini con condottiero, più difficile era trovare, all’interno dello stesso orizzonte, una raffigurazione di morte, giacché i Romani vi appaiono sempre come vincitori. Ecco che allora l’artigiano si è rivolto al panorama mitologico, all’interno del quale ha trovato l’allegoria della morte del congiunto nella figura di Adone, perito durante una valorosa battuta di caccia. Pur riutilizzando schemi iconografici e tipi figurativi di lunga e consolidata tradizione l’artigiano, dietro la spinta della committenza, ha di fatto creato un *unicum*.

#### SULLA SERIALITÀ DELLA PRODUZIONE

L’intervento di un acquirente, desideroso di veicolare determinati messaggi, causa spesso dei cambiamenti in seno alle più accreditate iconografie. In un sarcofago (*app. II, Fet 10*) con la caduta di Fetonte<sup>9</sup>, l’*iconografia* “ovidiana” del giovane sbalzato dal carro è affiancata a una scena di commiato estranea alla versione mitologica, ma quanto mai calzante per il contesto di



Fig. 49 - Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung. Sarcofago urbano di generale e Adone (ZANKER, EWALD 2008, p. 51).

<sup>8</sup> Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, un tempo a Firenze, Collezione Rinuccini, 200 d.C. ca.; su cui: BLOME 1990; BRILLIANT 1992; GRASSINGER 1999, pp. 216-217; ZANKER, EWALD 2008, pp. 50-51 e 292-294.

<sup>9</sup> Firenze, Galleria degli Uffizi, da Roma, 160-180 d.C.; su cui: ASR III.3, pp. 422-425, n. 342; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 59-60; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 181-182; LETTA 1988, p. 604, n. 174; BARATTE 1994, p. 351, n. 9; ZANKER, EWALD 2008, pp. 89 e ss. (con ulteriore e ricca bibl.).

riferimento; così pure su un esemplare ostiense<sup>10</sup> (*app. II, Fet 02*), a chiudere il fregio è un motivo di *consolatio*, allorché Mercurio rinfranca il Sole per la perdita del figlio. Sulla scorta dell'unicità delle scene poste a corredo di quella principale, non altrimenti attestate nel repertorio funerario relativo al soggetto, è dato credere che le scelte degli scalpellini siano state condizionate da specifiche richieste della committenza. In questo fenomeno risiede l'innovazione del repertorio funerario, in una sorta di, per dirla con le parole di S. Settis, *variatio creativa*<sup>11</sup>. La produzione legata alla morte è sì di tipo seriale, cioè ripetitivo, ma non già nell'accezione pedissequa e industriale cui saremmo portati a riconoscervi oggi. Ogni rilievo è infatti un'opera a sé, a cui un artigiano lavora con le proprie capacità, "innovando" e "creando", seppur non nel senso proprio che i termini rivestono, ma entro certi limiti<sup>12</sup>. Se raffrontati con attenzione i rilievi appartenenti a questo o quell'altro mito, pur certamente simili, non sono mai completamente identici gli uni agli altri: ora variano i dettagli, ora lo schema di qualche protagonista, ora vengono aggiunti o eliminati alcuni personaggi e così via. Se questa è la chiave di lettura, la "serialità" della produzione di sarcofagi deve essere in certa misura ridimensionata, poiché la ripetitività interessa in alcuni casi non già la composizione nel suo complesso, bensì alcuni motivi figurativi fissi che possono poi essere liberamente accostati, sulla scorta anche dei dettami imposti dalla committenza. Una certa variabilità nella selezione delle scene si riscontra, ad esempio, negli esemplari con il mito di Venere e Adone: l'immagine della caccia, a cui è associato l'*indicatore* "ovidiano" della dea dell'amore che accorre al suono dei gemiti del concupito, è accompagnata ora dalla partenza del figlio di Mirra per la *venatio* al cinghiale ora dai due amanti abbracciati durante la morte del bel giovane ora da entrambe le scene, ubicate però spesso in zone differenti del fregio<sup>13</sup>. Si assiste così all'elaborazione di raffigurazioni "innovative" create appositamente per i sarcofagi.

## 7.2 IL GUSTO D'EPOCA E LA CREAZIONE DELLE MODE

Abbiamo visto come un committente potesse commissionare un sarcofago con un precipuo tipo di iconografia ovvero scegliere tra esemplari già confezionati, magari visibili nella bottega stessa o in una sorta di magazzino. Questo fatto apre le porte a un ulteriore ordine di riflessioni in merito alla formazione del gusto epocale. La fortuna di certi soggetti e di determinati temi prende le forme di una parabola: a un periodo di grande fioritura, che implica un successo tra il pubblico, fa seguito un lento declino e una definitiva scomparsa. Si creano così le mode d'epoca. Si badi però che il fenomeno non interessa solo i miti o gli episodi, ma

<sup>10</sup> Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, da Ostia, 210-220; su cui: ASR III.3, pp. 417-418, n. 336; KOCH, SICHTER-MANN 1982, p. 182 (che abbassano la datazione alla fine del III secolo d.C.); LETTA 1988, p. 604, n. 175; BARATTE 1994, p. 352, n. 19; ZANKER, EWALD 2008, pp. 331-333 (con ulteriore bibl.).

<sup>11</sup> SETTIS 2006, pp. 39-41, a cui si rimanda per una più generale riflessione sul fenomeno che caratterizza l'arte romana.

<sup>12</sup> Cfr. in questo senso ZANKER, EWALD 2008, p. 51.

<sup>13</sup> Per un'analisi del repertorio funerario relativo ad Adone si veda PARTE II, CAPITOLO X, PARAGRAFO 10.4.



anche, e soprattutto, le soluzioni iconografiche adottate per metterli in scena<sup>14</sup>.

I temi da raffigurare potevano essere certamente modellati a seconda dei *desiderata* dei compratori, ma è pur vero che il particolare successo riscosso da un rilievo che riproduce uno o più momenti di un determinato soggetto in una certa impalcatura compositiva porta alla sua adozione nel repertorio delle botteghe e alla sua replica; esso viene di conseguenza riproposto alla committenza. Si pensi, ad esempio, al ristretto gruppo di sarcofagi urbani appartenenti alla seconda classe con lo sterminio dei Niobidi: la serie ha avuto probabilmente inizio nella prima metà del II secolo d.C., giacché l'esemplare più antico noto risale al 130-140 d.C.<sup>15</sup> (*app. II, Nio 02*); i manufatti successivi<sup>16</sup> (*app. II, Nio 03-09*), che non travalicano i confini del II secolo dell'era volgare, ripropongono la medesima composizione senza varianti degne di nota. I bisogni comunicativi di una committenza, che ricorre alla messa in scena della morte in quanto tale per la costruzione di un discorso funebre, sono evidentemente soddisfatti dalla rappresentazione dell'ecatombe dei figli della Tantalide secondo quella specifica modalità figurativa. L'iconografia riscuote così successo tra gli acquirenti e, godendo di un periodo di moda, continua a essere richiesta e replicata<sup>17</sup>. Un compratore poteva infatti scegliere un sarcofago finito magari proprio sulla scorta della particolare fortuna che quell'episodio, in una determinata soluzione figurativa, ottiene in un certo momento. Così la richiesta genera la produzione, ma è in parte anche vero che la produzione, continuando a replicare determinati episodi mitologici secondo specifiche modalità iconografiche, contribuisce al loro successo, generando di conseguenza richiesta.

Nel repertorio legato alla morte la diffusione delle mode sembra avere inoltre un carattere geografico, giacché i temi e le iconografie adottate, ad esempio, nei sarcofagi urbani, raramente ritornano in quelli attici o microasiatici. L'analisi dei rilievi scolpiti in rapporto alle *Metamorfosi* ha infatti permesso di registrare nei tre centri di produzione del mondo antico una certa coerenza tematica e compositiva<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. in questo senso l'analisi condotta sui sarcofagi urbani al CAPITOLO VI, PARAGRAFO 6.1.1.

<sup>15</sup> Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano, rinvenuto nella vigna Lozano-Argoli, nei pressi di Porta Viminalis; ASR III, pp. 381-383, n. 315; SICHTERMANN 1968, pp. 180-220; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 49-50, n. 48; GEOMINY 1992, p. 920, n. 32a; SCHMIDT 1992b, p. 912, n. 22 (che abbassa la datazione al 150 d.C.); ZANKER, EWALD 2008, pp. 359-361.

<sup>16</sup> E specificatamente i manufatti conservati a: Venezia, Museo Archeologico Nazionale, 150-170 d.C. (ASR III, p. 385, n. 316; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 50, n. 49; SPERTI 1988, pp. 134-138; GEOMINY 1992, pp. 920-921, n. 32b); Providence, Rhode Island, School of Design, da Roma, Via Salaria, 160-190 d.C. (OSTERSTROM RINGER 1969; RIDGWAY 1972, pp. 99-102, n. 39; GEOMINY 1992, p. 920, n. 32c); Wilton House, Salisbury, Wiltshire, fine del II secolo d.C. (ASR III, pp. 383-384, n. 317; SICHTERMANN 1968, pp. 180-220; GEOMINY 1992, p. 921, n. 32d); Roma, Villa Giustiniani-Massimo, frammentario, II secolo d.C. (ASR III, p. 385, n. 318); Roma, Palazzo Rondinini, frammentario, II secolo d.C. (*ibidem*, p. 385, n. 319); Città del Vaticano, Museo Chiaramonti, frammentario, inizi età antonina (*ibidem*, p. 385, n. 320).

<sup>17</sup> Scene di catastrofi o stermini, in cui la morte irrompe in tutta la sua crudele ineluttabilità godono di fortuna proprio nell'arco cronologico compreso tra l'età adrianea e l'età antonina. In particolare, la moda di ricorrere a immagini fortemente patetiche e drammatiche ha il suo apice nella metà del II secolo d.C., periodo dopo il quale tale consuetudine sembra andare lentamente scemando; per queste considerazioni si veda *supra* CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.2.1.

<sup>18</sup> Si veda *supra* CAPITOLO VI.



Tuttavia, la selezione degli episodi mitici e le modalità di messa in scena, in quanto espressione di una determinata società e di una precisa mentalità, non sono qualcosa di costante e immutabile, ma subiscono dei cambiamenti. Nei capitoli iniziali si è avuto modo di individuare due grandi mutamenti durante l'età imperiale: a partire dalla fine del II secolo d.C. si assiste alla progressiva sostituzione dei temi della morte in favore di immagini caratterizzate da felicità e beatitudine; durante i secoli finali dell'impero avviene poi il totale abbandono di soggetti a carattere mitologico, per scene completamente nuove o fino ad allora piuttosto marginali<sup>19</sup>. Questi fenomeni riflettono, senza dubbio, un rivolgimento importante nella società, caratterizzata da nuovi valori e da una nuova autocoscienza di fronte alla morte e, quindi, bisognosa di un diverso linguaggio per potersi esprimere. Quale sia la ragione per cui a un certo punto determinate raffigurazioni di vicende mitologiche, cessino di riscontrare i favori della committenza, perché magari non più funzionali al messaggio da veicolare o perché esauriscono la loro carica comunicativa, è cosa ardua da chiarire. Ciò che appare certo è che la fama o, viceversa, l'insuccesso di specifici temi e soluzioni figurative devono essere interpretati come segni di un cambiamento nell'espressione di valori o di tendenze epocali.

### 7.3 I MODELLI IN USO TRA GLI SCALPELLINI E LA FORMAZIONE DELLE ICONOGRAFIE LEGATE ALLA MORTE

#### 7.3.1 LA CIRCOLAZIONE DELLE ICONOGRAFIE

Nelle composizioni riprodotte sulle casse dei sarcofagi rifluiscono diversi modelli tratti, come abbiamo cercato di dimostrare, in via preferenziale dalla grande arte da cavalletto. Si è inoltre constatato, tramite l'analisi dei rapporti definiti "*indiretti*", come alcune iconografie siano replicate in maniera simile non solo in diversi rilievi, ma anche in altre classi di materiale precedenti o coeve ai sarcofagi, quali ad esempio la glittica, la pittura o i mosaici. Se si parte dal presupposto che due immagini costruite con i medesimi schemi, ma riferite a epoche e contesti geografici differenti implicino la circolazione di un comune modello, si deve di conseguenza ipotizzare la trasmissione nei diversi *ateliers* di prototipi utilizzati dagli artigiani, in accordo ovviamente con le richieste della committenza, per la creazione delle più ampie composizioni funerarie. Questo fatto induce a ritenere che vi fosse un'unica circolazione di una cultura figurativa condivisa, a cui attingere a seconda delle precipue necessità espressive<sup>20</sup>. Quali sono dunque gli strumenti di cui dispongono gli scalpellini per riproporre, in modo più o meno innovativo, i diversi tipi iconografici? Se la diffusione della cultura figurativa, quasi mai limitata a singoli media, mostra un carattere trasversale, si deve di conseguenza supporre la presenza di più canali per la trasmissione delle immagini<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Si veda *supra* CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.2.1.

<sup>20</sup> Cfr. GHEDINI 1995, relativamente alle stoffe e ai mosaici; più in generale SETTIS 2006, p. 25.

<sup>21</sup> Per una panoramica sulla trasmissione delle iconografie del mondo antico imprescindibili sono GHEDINI 1997d; SETTIS 2006, entrambi con precedente e ricca bibl.

## GLI ARTIGIANI: IL CITAZIONISMO MNEMONICO E L'OSSERVAZIONE DEGLI ORIGINALI PITTORICI

Nelle diverse fasi di creazione dei rilievi è forse riduttivo credere che la memoria abbia da sola soccorso gli scalpellini, pur con la consapevolezza che uno dei fattori determinanti nella diffusione di schemi e tipi iconografici doveva certamente essere il citazionismo mnemonico; il fenomeno era reso possibile non solo dalla condivisione di una comune, seppur eterogenea, cultura figurativa, ma anche dalla pratica di apprendistato dei giovani presso le botteghe, ove si insegnava loro a riprodurre, fino alla copia pedissequa e standardizzata, diversi modelli<sup>22</sup>. Non si può poi del tutto escludere che gli artigiani avessero ancora sotto gli occhi alcuni dei grandi originali pittorici di epoca classica o ellenistica, sopravvissuti allo scorrere del tempo; si tenga infatti presente che molti di essi erano esposti nei luoghi pubblici delle più famose città dell'Impero e dunque facilmente accessibili. Inoltre sono noti casi in cui laddove i quadri più celebri mostravano segni di degrado si procedeva a un loro restauro, sì da conservarli e restituirli al pubblico godimento<sup>23</sup>. Ugualmente plausibile è supporre la presenza di maestranze itineranti, che scolpiscono i rilievi citando a memoria (oppure avvalendosi di repertori grafici) opere prestigiose osservate nella capitale o altrove<sup>24</sup>.

## I MODELLI SU SUPPORTO MOBILE: CARTONI E CALCHI IN GESSO

Un ruolo non indifferente nella diffusione e trasmissione delle iconografie devono aver giocato modelli grafici mobili da utilizzarsi nelle diverse botteghe. Tali supporti potevano prendere la forma di singoli fogli di papiro sciolti oppure raccolti in varie forme (insieme di fogli ovvero rotoli), ove erano riportati schizzi, disegni abbozzati con maggiore o minore cura, schemi iconografici

<sup>22</sup> Cfr. GHEDINI 1997d, p. 825. Estremamente interessante per un'analisi delle pratiche di bottega è il retro di un sarcofago urbano con trionfo di Dioniso, lasciato come di consueto allo stato grezzo (Baltimora, Walters Art Museum, 170-180 d.C., da una camera funeraria lungo la Via Salaria, entro le mura aureliane; da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 312-316, con bibl. precedente). Su una striscia liscia che attraversa la cassa sono incisi una testa equina e un cerchio tracciato col compasso; immediatamente al di sotto di essa, su un'altra porzione ruvida si intravedono due ulteriori teste di cavalli con briglie annesse. Questa curiosa attestazione (a cui si può affiancare anche il retro di un manufatto conservato al Metropolitan Museum of Arts, che presenta cerchi concentrici con inscritte in alcuni casi delle rosette; BARTMAN 1993), potrebbe recare forse testimonianza di possibili esercitazioni di bottega (ZANKER, EWALD 2008, p. 314) o, più probabilmente, di "schizzi" di prova eseguiti dagli artigiani per la creazione di destrieri su altri rilievi (MATZ 1968-1975, p. 231), giacché nel presente manufatto nonostante la varietà di animali, per lo più esotici, i cavalli sono del tutto assenti. Qualche perplessità lascia il fatto che simili forme di esercitazione, pur poste in una zona che non sarebbe più stata visibile una volta collocato il pezzo all'interno della camera funeraria, si trovino su uno dei più ricchi e lussuosi sarcofagi del mondo antico, che ha probabilmente comportato un forte dispendio da parte del committente in termini sia di materiale, che di lavoro della maestranze. Sull'organizzazione delle officine, spunti piuttosto interessanti sono recentemente forniti in BIRK 2012, pp. 25-33, la quale suppone che gli ateliers fossero assai dinamici sia per quanto concerne l'organizzazione, che il tipo di prodotto finale; sulla scorta di una stretta somiglianza tra alcuni pezzi di statuaria, in particolare dei *trapezophoroi*, e i rilievi funerari la studiosa ipotizza che in alcuni casi le botteghe, lungi dall'essere specializzate solo nella produzione di sarcofagi, lavorassero su diverse classi di materiale.

<sup>23</sup> Ad esempio, l'Afrodite Anadiomene opera di Apelle, dipinta per l'*Asklepieion* di Cos, fu portata a Roma da Augusto ed esposta nel foro di Cesare. All'epoca di Nerone venne sostituita da una copia, giacché guastata dai tarli. Vespasiano, nella volontà di restituire ai cittadini l'opera originale del grande maestro, pagò un restauro a cifre esorbitanti.

<sup>24</sup> Sul fenomeno degli artigiani itineranti quale "vettore" di cultura figurativa si rimanda a GHEDINI 1997d, 828-829; *contra* SETTIS 2006, p. 59, che ritiene che il fenomeno avesse una portata ben più ristretta, assumendo per lo più carattere locale.

o più complete impalcature compositive<sup>25</sup>. Simili intermediari tecnici circolavano nelle diverse officine e permettevano la propagazione, nel tempo e nello spazio, dell'uno o dell'altro tema e delle rispettive modalità di rappresentazione, nonché di singoli schemi iconografici. Per amore di verità è doveroso precisare che nessuna fonte, sia essa letteraria o epigrafica, testimonia la presenza di prontuari di disegni, ma la loro esistenza è stata più volte supposta per diverse classi di materiale di stampo artigianale: così ad esempio per i mosaici o le stoffe<sup>26</sup>. È dunque plausibile che il medesimo fenomeno abbia coinvolto anche il repertorio legato al mondo della morte<sup>27</sup>. Da uno o più archetipi pittorici, di origine greca o da rielaborazioni urbane, erano probabilmente desunti dei disegni, più o meno sommari<sup>28</sup>, che avrebbero costituito la base per la creazione di un più ampio e complesso rilievo. Ma nel repertorio funerario si deve credere che parte importante abbiano parimenti svolto anche i calchi in gesso, riproducenti non solo opere statuarie (si pensi ad esempio alla Niobe del gruppo scultoreo fiorentino), ma anche più ampie composizioni a carattere narrativo<sup>29</sup>. I calchi, insieme ai quaderni di bottega, avrebbero poi costituito una sorta di campionario da mostrare a un eventuale committente per decidere il tipo di raffigurazione con cui decorare l'ultimo giaciglio del corpo; si trattava dunque di un repertorio di officina che passava di mano in mano e che poteva anche essere implementato sulla scorta di nuove composizioni<sup>30</sup>. La presenza di intermediari renderebbe peraltro ragione del

<sup>25</sup> Una panoramica dei papiri che potrebbero aver avuto il carattere di disegni di bottega è fornita in SETTIS 2006, pp. 44-50, con ampia bibl. Si preferisce in questa sede tralasciare il rimando al noto *Papiro di Artemidoro* sulla cui autenticità ancora la critica si accapiglia in una vivace *querelle*. Sulla sua originalità e funzione si veda in particolare Tre vite 2006; GALLAZZI, KRAMER, SETTIS 2008, con ricca bibl.; ne ha recentemente dimostrato la falsità CANFORA 2008, 2009 e 2010, attribuendo, con motivazioni piuttosto convincenti, il papiro a Costantino Simonidis, noto falsario ottocentesco.

<sup>26</sup> Quello della circolazione di "cartoni" e di modelli grafici su supporto mobile è un problema su cui la critica non sembra aver ancora trovato un punto di incontro. P. Bruneau ne nega perentoriamente l'esistenza. Lo studioso, che affronta per lo più il problema alla luce della produzione musiva, è semmai portato a credere che in fase di esecuzione i mosaicisti si attenessero a un disegno di progetto (in alcuni casi, come sembrerebbero testimoniare le iscrizioni, opera di terzi) a cui si sarebbero riferiti durante la posa delle tessere; una volta esaurita la funzione contingente il disegno preparatorio, che si deve immaginare redatto su supporto deperibile o comunque assai fragile, sarebbe stato scartato e distrutto; BRUNEAU 1984. La presenza di "cartoni" o modelli grafici mobili è invece supposta in: LEVI 1947, pp. 8 e ss., per i mosaici; GHEDINI 1995, per i drappi intessuti. Una panoramica sullo *status quaestionis* è fornita in ALLISON 1991, pp. 80-82; più in generale, per la circolazione di modelli di disegni cfr. da ultimi: GHEDINI 1997d, pp. 834-835; SETTIS 2006.

<sup>27</sup> Tale supposizione era stata a suo tempo già avanzata da HIMMELMANN 1974, p. 152, che ipotizza la presenza nelle officine di album di modelli veicolanti figure derivate dalla grande arte; cfr. per simili considerazioni anche BIRK 2012, p. 22. Secondo K. Schefold le sequenze narrative dei sarcofagi sarebbero dipese dai cosiddetti *Bilderbücher*: si tratta di rotoli popolati interamente da immagini e da ampi cicli mitologici illustrati, da collocare in età ellenistica e romana, che avrebbero fornito il modello per la creazione di composizioni a carattere narrativo; SCHEFOLD 1975 e 1976; *contra* SETTIS 2006, pp. 56-59.

<sup>28</sup> Si ricordi che per gli originali pittorici non esistevano, come per altre classi di materiali (ad esempio scultura, bronzo, ceramica a rilievo), procedure meccaniche attraverso cui desumere una riproduzione fedele; si potevano al più trarre degli schizzi o dei disegni. Questo fatto provoca, per ovvie ragioni, un sensibile aumento della possibilità di variazioni delle copie redatte graficamente.

<sup>29</sup> Per una panoramica sull'uso dei calchi in gesso nelle diverse manifatture artigianali, si rimanda a GHEDINI 1997d, pp. 833-834; ANGUISSOLA 2006, pp. 130-131.

<sup>30</sup> Cfr. *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 7.1. La presenza sui sarcofagi con Centauromachia (tessalica o relativa a Eracle) dei medesimi schemi che compaiono pure sulle coppe a rilievo, porta alla ribalta il problema dell'eventuale ruolo svolto dalla ceramica nella trasmissione e circolazione delle iconografie (cfr. TROSO 2001, p. 118, nt. 84). Si pensi ad esempio, al motivo della creatura biforme con le mani legate dietro la schiena e al suo riutilizzo nelle diverse centauromachie, siano esse tessaliche o di Eracle (ampiamente analizzato in LAVIZZARI PE-

ricorrere di tipi figurativi simili in epoche e contesti differenti. In questo quadro di riferimento troverebbero altresì spiegazione le risposdenze precise che si sono altrove messe in luce tra il racconto ovidiano e i rilievi di Intercisa relativi al banchetto cannibalico di Tereo<sup>31</sup>. La tradizione iconografica che ha ispirato il poeta di Sulmona – ovvero che a questi è debitore – è successivamente rifluita nel repertorio funerario del *limes* pannonico probabilmente tramite la circolazione di immagini su supporto mobile, magari in forma di disegni di bottega.

Il patrimonio da cui vengono estrapolati i diversi modelli su supporto mobile, siano essi grafici o a tutto tondo (in gesso), è comune e diffuso in tutto l'Impero. Da questo *milieu* attingono poi in modo indipendente le officine di sarcofagi facenti capo ai diversi centri di produzione. Ora, nei paragrafi precedenti si è avuto modo di registrare una certa coerenza tematica degli ateliers attici, urbani e asiatici, giacché mostrano spesso delle peculiarità compositive e figurative proprie. Gli scalpellini che lavorano nelle diverse aree attingono autonomamente a vari archetipi, facenti capo a un comune repertorio di immagini, e impostano così mode differenti<sup>32</sup>. In questo senso la circolazione dei modelli su supporto mobile per il repertorio funerario doveva probabilmente seguire confini geografici precisi: nelle botteghe della Grecia, dell'Asia Minore e della Capitale dovevano circolare “libri di bottega” e calchi in gesso con schemi e modelli diversi, raramente o comunque saltuariamente interscambiabili<sup>33</sup>. In una officina, o in più officine di un determinato contesto geografico, si tramandavano e si conservavano di preferenza disegni o calchi specifici a cui attingevano liberamente i vari artigiani.

#### L'ILLUSTRAZIONE LIBRARIA

Se possiamo ammettere, pur con un certo margine di dubbio dovuto alla natura effimera delle testimonianze, l'uso di disegni di bottega quale strumento di lavoro degli scalpellini e veicolo per la trasmissione delle iconografie, è di conseguenza necessario volgere l'attenzione al problematico fenomeno dell'illustrazione libraria, per capire se anch'esso costituisse o meno un vettore privilegiato. Rotoli letterari figurati sono noti a partire dall'età ellenistica: se i testi più antichi sembrano accompagnare alle parole immagini appena delineate nei loro contorni, a partire dal II secolo d.C. si rinvencono testimonianze più articolate, ove accanto alle colonne di testo si intercalano figure o gruppi di personaggi meglio definiti, pur mantenendo sempre il carattere di “schizzi”. Verso la fine del I secolo d.C. fanno il loro ingresso i codici, che andranno progressivamente a sostituire l'uso dei rotoli, in cui le scene redatte in forma di miniatura mostrano delle soluzioni compositive più ricche e complesse<sup>34</sup>.

DRAZZINI 1990). Il motivo potrebbe essere desunto dalla ceramica a rilievo, presa direttamente a modello ovvero da essa è stato ricavato un cartone funzionale alla decorazione del sarcofago (IBIDEM p. 109).

<sup>31</sup> Su cui si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.3.2; ma cfr. anche PARTE II, CAPITOLO VII, PARAGRAFO 7.4.

<sup>32</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 7.2.

<sup>33</sup> Sul fatto che nelle aree facenti capo ai tre grandi centri di produzione dei sarcofagi si impostano mode differenti si vedano i risultati emersi dall'analisi degli esemplari attici, urbani, asiatici, nonché provinciali in rapporto alle *Metamorfosi*; di cui *supra* CAPITOLO VI.

<sup>34</sup> Sull'illustrazione libraria, con una cospicua panoramica delle attestazioni note al giorno d'oggi, si rimanda a: HORSEFALL 1983; ma soprattutto: GHEDINI 1997d, p. 827; WEITZMANN 2004; SETTIS 2006, pp. 50-60; ADORNATO 2006,



Nel corso del tempo la critica ha variamente tentato di individuare a monte delle rappresentazioni relative a diverse classi di materiali la presenza di rotoli illustrati o di codici<sup>35</sup> e, parimenti, ha riconosciuto in alcuni rilievi di sarcofagi il riflesso di miniature per noi perdute<sup>36</sup>; ad esempio, le immagini che si rincorrono sui fregi relativi al mito di Medea e Giasone sono state ricondotte alle illustrazioni che dovevano accompagnare le *Argonautiche* di Apollonio Rodio<sup>37</sup>. Seppure le vignette che si susseguono sui rotoli o, ancor più, sui codici mantengono vivo quell'aspetto "narrativo" tanto caro anche alle raffigurazioni che, in successione, si stagliano sui rilievi funerari, il fenomeno, pur affascinante, va in parte ridimensionato. A prescindere dal fatto che il riferimento diretto al genere autonomo dell'illustrazione libraria è difficilmente dimostrabile, la circolazione di rotoli e/o codici riccamente illustrati doveva essere per lo più circoscritta a determinate classi sociali, giacché si trattava per lo più di una produzione di lusso, il cui costo non doveva essere certo alla portata di tutti. L'accesso degli scalpellini alle illustrazioni librarie era dunque, se non del tutto limitato, probabilmente saltuario. Inoltre, tralasciando le più complesse miniature che caratterizzano i codici, è assai difficile credere che le schematiche figurine che accompagnano le parole sui rotoli, redatte in maniera del tutto compendiarica, potessero veramente fungere da modello per la creazione di complesse partiture decorative ricche di dettagli, quali sono quelle dei sarcofagi<sup>38</sup>. È dunque difficile credere che gli scalpellini avessero a disposizione nelle proprie botteghe rotoli o codici figurati, spesso preziosi, e che a essi ricorressero a piacimento per la creazione delle composizioni funerarie. Tutt'al più non si può escludere che l'illustrazione libraria, in alcuni casi riferibile anche a testi di carattere più o meno marcatamente scolastico<sup>39</sup>, abbia semplicemente contribuito a una più ampia diffusione di una comune cultura figurativa, che sarebbe andata a costituire il patrimonio "mentale" della committenza, ma ben noto e utilizzato, mediante altri canali, anche agli scalpellini.

## I PANTOMIMI

Nell'ottica di diffusione di un condiviso repertorio di immagini, facilmente accessibile anche alle maestranze, un ruolo forse non così secondario, seppur mai preso seriamente in considerazione dalla critica, hanno probabilmente giocato le rappresentazioni pantomimiche. Gli spettacoli scenici attingevano a piene mani dal repertorio mitologico, come ben illustra il lungo elenco

pp. 111 e ss., pur con le dovute cautele, in quanto molteplici sono i riferimenti al discusso Papiro di Artemidoro; ANGUISSOLA 2006, pp. 133-139; SOLDATI 2006; SETTIS 2008, pp. 582-592, con ricca bibl.

<sup>35</sup> In generale si rimanda a: WEITZMANN 2004; ma si veda anche: BEJOR 2006, per la derivazione di immagini di animali esotici da illustrazioni di testi; GUTZWILLER 2010, pp. 91 e ss., con ulteriore bibl.

<sup>36</sup> Cfr. in questo senso WEITZMANN 2004, *passim*; così pure ANDREAE 1968-1969, p. 147, che per alcuni rilievi con Oreste e i Niobidi ipotizza un rapporto con i rotoli relativi alle tragedie euripidee.

<sup>37</sup> KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 153-154; *contra* MUSSO 1985, p. 348.

<sup>38</sup> Cfr. in questo senso le perplessità espresse a suo tempo da HIMMELMANN 1974, pp. 150-151 (ivi: "se queste illustrazioni devono avervi avuto una parte, questa può essere stata solo quella di mediatrice, i modelli reali dovendosi cercare nella grande arte").

<sup>39</sup> Sulla presenza di tracce figurate in fogli e quaderni di tipo scolastico si rimanda a SETTIS 2006, p. 51. Un ottimo esempio di rappresentazioni a carattere didattico è fornito dalle *Tabulae Iliacae*. Le piccole figure che si susseguono in gruppi accanto al testo scritto sono molto affini a quelle delle illustrazioni dei rotoli, tanto da far supporre una loro derivazione proprio dalle immagini librarie; così HORSFALL 1983, pp. 208 e ss. In generale, per un'analisi delle *Tabulae Iliacae* ad oggi note ancora fondamentale è SADURSKA 1964.

di storie che secondo Luciano avrebbero costituito materia per le azioni<sup>40</sup>, contribuendo così al perdurare anche nella media età imperiale della fortuna nell'immaginario collettivo dell'una o dell'altra leggenda. Ma ciò che più interessa in questa sede è il fatto che le performances degli attori erano basate, oltre che sulla danza, sull'arte mimica. A parti più marcatamente coreografiche si alternavano momenti in cui i movimenti degli interpreti si arrestavano in scene "sospese", quasi cristallizzate; si deve immaginare che tali porzioni di spettacolo fossero fortemente espressive e fors'anche capaci di rievocare e/o fissare tipi propri dell'arte plastica o pittorica<sup>41</sup>. Gli attori modellavano se stessi sulla scorta di schemi stabiliti altamente significanti<sup>42</sup>, i medesimi schemi che caratterizzavano verisimilmente pure note composizioni figurate, siano esse statuarie o pittoriche, e di conseguenza ben riconoscibili dagli spettatori perché parte di un sistema semantico ampiamente condiviso. Esemplificative in questo senso sono le lamentele di Socrate nei confronti di una danzatrice, che si sarebbe esibita su una ruota da vasaio, in una performance nient'affatto consona al contesto simposiaco; l'attrice avrebbe fatto cosa migliore a danzare gli *schemata* nei quali vengono dipinte le Ore e le Ninfe<sup>43</sup>.

E questa sorta di tenzone instaurata con l'opera d'arte, che arriva addirittura a prendere le

<sup>40</sup> LUCIANUS *Salt.* 37 e ss. (*ivi*: "la materia per l'azione è fornita interamente [...] dalla storia antica, recuperata prontamente nella memoria e decorosamente rappresentata: e infatti, a cominciare subito dal Caos e dalla prima formazione dell'universo fino ai tempi di Cleopatra l'egizia, il danzatore deve conoscere tutto"; trad. a cura di V. Longo); ma cfr. anche SIDON. *carm.* XXIII, 272-295. Tra i diversi episodi mitici citati da Luciano degni di rilevanza in questa sede sono: Giove e Semele; Tereo, Procne e Filomela; Atteone; Dedalo e Icaro; Altea, Meleagro, Atalanta e il tizzone mortale; Fetonte e la trasformazione in pioppi delle Eliadi; Niobe. E in particolare veniamo a conoscere che il mito della Tantalide era proposto di frequente dai pantomimi: il momento di drammatica sofferenza dell'eroina costituiva un esercizio di *pathos* per gli attori romani (BERGMANN 1999, p. 93). Due autori nell'*Antologia Palatina* prendono di mira un pantomimo che, ogni qual volta doveva rappresentare Niobe, era rigido come una pietra: "chè nella parte di Niobe restasti lì come pietra" o "danzò nelle parti di Niobe e di Dafne: legnoso in Dafne fu, pietroso in Niobe"; *AP.* XI, 254 e 255 (entrambe le traduzioni sono a cura di F. M. Pontani). Per un elenco di soggetti e temi che costituivano materia per l'azione scenica si veda anche MOLLOY 1996, pp. 277-282. Come ben messo in luce in TURCAN 1978, p. 11722, molti dei miti oggetto di rappresentazione pantomimica trovano interessante riscontro nell'arte sepolcrale.

<sup>41</sup> "Non è lontana nemmeno dalla pittura e dalla scultura, ma vediamo che imita in particolare l'armonia di proporzioni loro propria, al punto che né Fidia, né Apelle sembrano superarla": LUCIANUS *Salt.* 35 (trad. a cura di V. Longo); cfr. anche NONN. *D.* XIX 198-294. Sulle connessioni che si instaurano tra il mondo del pantomimo e l'arte plastica cfr. MOLLOY 1996, *passim*; ma soprattutto fondamentale è LADA-RICHARDS 2004. Sulla stessa linea di pensiero si colloca la brillante analisi di CATONI 2005, pp. 133 e ss., incentrata sul ruolo di comunicazione e trasmissione di *schemata* nella danza del mondo greco ("ci interessa infatti indagare la funzione di cristallizzazione gestuale svolta dagli *schemata*: l'ipotesi di lavoro è che gli *schemata* di danza, in modo assai potente, abbiano un ruolo cruciale nel fissare visualmente i modi del corpo per esprimere determinati valori [...] cercheremo di evidenziare lo speciale rapporto che lega l'arte mimetica della danza ad altre arti mimetiche quali pittura e scultura, arti che anch'esse hanno negli *schemata* importanti ferri del mestiere che condividono con la danza la caratteristica di fungere da vettori visuali di valori identificabili: *ivi* pp. 134-135). Per una bella analisi sul pantomimo, le caratteristiche precipue, le modalità di messa in scena si rimanda a: MOLLOY 1996; JORY 1996, soprattutto per le occorrenze iconografiche del genere; IDEM 2001, specificatamente per le maschere indossate durante le performances.

<sup>42</sup> Cfr. quanto riferito da Ateneo (*Deipn.* XIV, 629f), nella lista relativa alle diverse danze e alle precipue caratteristiche: "l'"assiolo" raffigurava persone che fissavano lo sguardo lontano, tenendo il dorso della mano curvo sopra la fronte" (trad. a cura di L. Citelli). Assai interessante in questo senso è anche la citazione di Sidonio Apollinare (*carm.* XXIII, 263 e ss. (*loquente gestu notu, crure, genu, manu, rotatu toto in schemate vel semel latebit*; vv. 269-271).

<sup>43</sup> X. *Smp.* VII, 5. Cfr. anche CATONI 2005, p. 209: "così le Ore e le Ninfe, rappresentate secondo quegli *schemata* ormai saldamente fissati nei dipinti, cominciano ad animarsi divenendo danza".

forme di un'imitazione più o meno consapevole<sup>44</sup>, diveniva all'evidenza uno dei più efficaci veicoli di trasmissione delle iconografie: gli attori ricorrevano a modelli figurativi ben presenti nella mente degli spettatori, contribuendo a fissare delle immagini che costituiscono di fatto un comune e condiviso patrimonio. Così, ad esempio, si può credere che parte nella trasmissione dei sarcastici schemi di una irriverente pittura di Ctesiloco, in cui Giove mitrato e assistito dalle dee del parto era colto nell'atto di dare alla luce il piccolo Bacco<sup>45</sup>, possano aver giocato proprio le rappresentazioni pantomimiche. In un sarcofago di bambino<sup>46</sup> (*tav. 14, fig. 54*) si scorge il padre degli dei che, coronato da un mantello che gli scende dietro il busto, è alle prese con il travaglio; il medesimo panneggio caratterizza già il Tonante che compare, ad esempio, su un tondo di Matelica<sup>47</sup> (*tav. 12, fig. 45*). Piace a questo punto supporre che la composizione pittorica dai toni canzonatori possa essere stata in parte veicolata e trasmessa dai pantomimi<sup>48</sup>. Tali rappresentazioni sceniche contribuivano a implementare un repertorio mentale, costituito da immagini che si fissavano nella memoria e che avrebbero poi costituito la cultura figurativa degli scalpellini<sup>49</sup>. Non si può del tutto escludere che, oltre a modelli grafici su supporto mobile, anche i pantomimi abbiano potuto rivestire un ruolo per la diffusione, lungo il *limes* pannonico, delle iconografie relative alla cena cannibalica di Tereo apprestata dalle Pandionidi: invero, il gesto compiuto da Filomela di mostrare la testa del piccolo Iti davanti al re Trace è di forte impatto teatrale<sup>50</sup>.

### 7.3.2 L'USO DEI MODELLI E LA CREAZIONE DELLE ICONOGRAFIE FUNERARIE

Grazie ai diversi media, le maestranze di età imperiale disponevano di un repertorio formale, che poteva essere desunto, come si è tentato di dimostrare, da modelli di origine greca, ellenistici o tardo ellenistici, e urbani<sup>51</sup>. Si tenga però presente che le composizioni romane, più che connotarsi come "creazioni" nel senso proprio del termine, risentono fortemente dei modelli derivati dalla precedente arte greca, in particolare di età classica, tanto che possono

<sup>44</sup> Sul motivo della comparazione o addirittura competizione tra le opere d'arte e la danza cfr. CATONI 2005, pp. 209 e ss.

<sup>45</sup> PLIN. *nat.* XXXV, 140: *Apellis discipulus, petulanti pictura innotuit, Iove Liberum parturiente depicto mitrato et muliebriter ingemescente inter obstetricia dearum.*

<sup>46</sup> Zagabria, Museo Archeologico, inizi del III secolo d.C., proveniente dall'Italia, forse da Minturno; si veda: TURCAN 1966, p. 90 e p. 437 e ss.; CATANI 1985, pp. 249-250; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 721, n. 11. F. Matz, che non lo considera un rilievo di sarcofago, lo espunge dal proprio *corpus*; teoria in seguito accolta anche in BARATTE 1989, p. 143.

<sup>47</sup> Matelica, Museo Piersanti, Galleria dei Busti, da Roma, inizi del III secolo d.C.; CATANI 1985.

<sup>48</sup> Come riferito da Luciano (*Salt.* 39) la duplice nascita di Bacco era uno dei possibili temi da mettere in scena ("l'inganno di Era, l'incenerimento di Semele, le due nascite di Dioniso"; trad. a cura di V. Longo).

<sup>49</sup> Sulle "immagini di memoria" cfr. SETTIS 2006, p. 35, con precedente bibl.

<sup>50</sup> Cfr. in questo senso LUCIANUS *Salt.* 40, ove tra le storie che si prestano per l'azione scenica si annoverano "le figlie [...] di Pandione e le cose che subirono e che fecero in Tracia" (trad. a cura di V. Longo). Sul rapporto tra le rappresentazioni pantomimiche e il mondo dell'iconografia, in particolare il repertorio mitologico del mondo funerario, si veda anche ZANKER, EWALD 2008, p. 38; ma soprattutto TURCAN 1978, pp. 1721-1726, che ipotizza in maniera più esplicita un'origine teatrale dell'immaginario mitologico dei sarcofagi romani.

<sup>51</sup> Si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFI 5.4.1-5.4.2.

essere meglio definite come rielaborazioni<sup>52</sup>. Un ottimo esempio in questo senso è fornito dal motivo di Ciane che si oppone con il proprio corpo al transito del carro infernale (*indicatore "ovidiano" indiretto*): sulla scorta del confronto con un avorio pompeiano e una pittura tombale siriana (*tav. 18, figg. 69-70*) si può supporre la presenza di un archetipo urbano, che prende però le forme di una rielaborazione del più celebre modello tardo classico opera di Nicomaco<sup>53</sup>.

Il possibile riferimento all'orizzonte della grande arte da cavalletto è in alcuni casi plausibile, giacché le raffigurazioni che si stagliano sulle casse dei sarcofagi sono spesso caratterizzate da una forte sensibilità pittorica, che si traduce in una ricerca di spazialità e profondità mediante la disposizione delle figure su diversi piani, nella resa di effetti coloristici e chiaroscurali, nella sapienza compositiva e nel gusto narrativo<sup>54</sup>. Tali aspetti risultano più o meno raffinati nei diversi esemplari a seconda delle capacità dell'artigiano e della disponibilità economica del committente. Un altro apporto è fornito dall'orizzonte scultoreo, i cui prototipi sono recepiti e riutilizzati per la messa in scena di singole figure in una più ampia composizione a carattere narrativo, per la formulazione della quale meglio comunque si prestavano le modalità figurative proprie dell'arte pittorica<sup>55</sup>. Appare a questo punto imperativo tentare di capire come gli artigiani utilizzassero i diversi modelli per la creazione di un fregio scolpito.

#### LE RAFFIGURAZIONI DEI SARCOFAGI E I RAPPORTI CON LE NARRAZIONI OVIDIANE

Per comprendere appieno i meccanismi di creazione delle iconografie dei sarcofagi è ora necessario compiere un piccolo passo indietro e riprendere sotto gli occhi le fattispecie di rapporti che s'instaurano tra i rilievi scolpiti e le descrizioni ovidiane, per individuare quale parte della composizione esse interessino e tentare di capire, di conseguenza, come si vanno formando le rappresentazioni funerarie. Ebbene, in alcuni casi le tangenze coinvolgono il fregio nel suo complesso: così è ad esempio per il tema del ritrovamento del flauto da parte di Marsia<sup>56</sup> (*situazione "ovidiana" diretta*); per l'immagine di Fetonte a colloquio con il Sole<sup>57</sup> (*situazione "ovidiana" indiretta*); per i rilievi con il pasto cannibalico di Tereo apprestato da Procne e Filomela<sup>58</sup>, ove è nell'intera composizione, negli schemi iconografici e nelle relazioni

<sup>52</sup> Cfr. in questo senso HÖLSCHER 1999, pp. 7 e ss.

<sup>53</sup> Per queste considerazioni si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.2.1 e 5.4.1.

<sup>54</sup> La possibilità di individuare archetipi pittorici alle spalle di diverse tipologie di sarcofagi romani è già avanzata in ANDREAE 1968-1969, p. 153 ("possiamo ammettere che anche i sarcofagi con scene mitologiche disposte a forma di fregio con ritmi e motivi ellenistici, abbiano rapporti con pitture greche"); HIMMELMANN 1974, pp. 140-155; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 621-623. Prototipi tratti dalla grande arte da cavalletto sono pure supposti per i rilievi con scene di battaglia, spesso caratterizzati da sapienza compositiva; ANDREAE 1956; IDEM 1968-1969, pp. 152-153, che individua a monte delle scene di lotta contro i barbari un originale pergameno. KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 623, ipotizzano che alle spalle di questa tipologia di rilievi vi siano le tavole trionfali. Gusto pittorico caratterizza anche i sarcofagi con il trionfo di Dioniso, che mostrano peraltro impalcature compositive piuttosto simili a quelle di taluni mosaici pressoché coevi e provenienti dalla province nordafricane; per un confronto in questo senso si rimanda a DUNBABIN 1971.

<sup>55</sup> Cfr. *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.4.1.

<sup>56</sup> Si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.2.

<sup>57</sup> Si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.1.

<sup>58</sup> Per un'analisi dei quali si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.3.2 e PARTE II, CAPITOLO VII, PARAGRAFO 7.4.



che si instaurano tra i protagonisti che si riconosce una delle più ampie e precise *iconografie* “*ovidiane*” dirette.

Ma nella maggior parte dei casi i legami tra i due piani narrativi non comprendono mai il rilievo nella sua interezza, bensì solo alcune porzioni, più o meno ampie. Peculiari in questo senso sono i cosiddetti *indicatori* “*ovidiani*” (siano essi “*diretti*” o “*indiretti*”): i rapporti con il testo delle *Metamorfosi*, lungi dall’interessare la composizione nella sua totalità, si riferiscono o a un dettaglio della più ampia raffigurazione (ad esempio, i cavalli che accompagnano i Niobidi oppure la grotta entro cui Diana compie i propri lavacri) o a una figura (Venere che accorre verso Adone ferito ovvero Ciane che si frappa col proprio corpo tra gli inferi e gli zoccoli dei cupi destrieri) o ancora a un gesto (l’allattamento del piccolo Bacco) ovvero a un oggetto (il pugnale con cui Altea si dà la morte). Così pure le *iconografie* “*ovidiane*” (“*dirette*” o “*indirette*” che siano) sono spesso riconducibili a uno solo dei protagonisti che animano le casse dei sarcofagi: si pensi alla figura di Altea che scaglia il tizzone nella pira o a Niobe che tenta di proteggere con il proprio corpo la più piccola delle figlie ovvero al Ciclope che intona un canto d’amore alla bella Nereide. E anche quando le rispondenze tra i due piani narrativi prendono le forme di una *situazione* “*ovidiana*”, e quindi di un rapporto che coinvolge in maniera più ampia la scena figurata, questi ancora una volta raramente interessano l’intero fregio; più spesso le tangenze si riferiscono a una sola porzione dei sarcofagi a due o più scene. Tale è il caso, ad esempio, dello scontro tra Meleagro e gli zii, rappresentato negli esemplari con il compianto funebre sul corpo dell’eroe calidonio, a cui si ritrova frequentemente associato anche il motivo della vendetta di Altea. Ora, il fatto che i legami tra i due piani narrativi interessino unicamente dei dettagli del fregio scultoreo o, al massimo, alcune porzioni della più ampia raffigurazione può forse offrire un valido spunto di riflessione sulle modalità attraverso cui gli scalpellini recepiscono e riutilizzano i modelli. Seppure non si possa del tutto escludere un’influenza del poema sulle scelte degli artisti della capitale, l’analisi del repertorio pittorico della prima età imperiale<sup>59</sup> ha consentito di supporre che nella maggior parte dei casi Ovidio sia rimasto, più o meno consciamente, condizionato per la creazione dei propri versi da talune composizioni presenti in Roma o altrove. Lungi dal registrare per i posteri le iconografie di opere celebri, il cantore di Sulmona è però debitore a un patrimonio figurativo a lui coevo che ha saputo spesso stuzzicare l’immaginazione: si può trattare ora della scena nel suo complesso (si pensi ai miti di Perseo e Andromeda o Polifemo e Galatea<sup>60</sup>) ora di alcuni particolari dell’immagine che devono averlo particolarmente colpito (così sembra potersi evincere per quei personaggi, pescatori, pastori ovvero contadini, che assistono stupiti al volo di Dedalo e Icaro; o per l’alto muro che cinge il giardino delle Esperidi, in cui Ercole si reca per rubare i pomi; oppure per l’antro dalla forma ricurva in cui Diana si bagna e sarà scoperta da lì a breve da Atteone<sup>61</sup>). Tali dettagli

<sup>59</sup> Sulle modalità attraverso cui le *Metamorfosi* interagiscono con la produzione pittorica della prima età imperiale si veda *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.2.

<sup>60</sup> Sull’analisi del mito di Perseo e Andromeda alla luce del racconto delle *Metamorfosi* si veda: COLPO, SALVADORI 2010; su Polifemo e Galatea: GHEDINI 2010.

<sup>61</sup> Per un’analisi delle raffigurazioni relative Dedalo e Icaro in rapporto alle descrizioni ovidiane si veda: COLPO

sarebbero poi stati assemblati con elementi di fantasia, per la creazione del racconto mitologico. Dal canto loro gli scalpellini attingono verisimilmente in maniera più ampia e articolata al medesimo repertorio di immagini, riproponendo sulle casse dei sarcofagi schemi, *excerpta* o più ampie impalcature compositive, pur con indubbie modifiche e varianti. In questo processo di rivisitazione delle celebri creazioni del mondo greco o urbano risiede forse la difficoltà di individuare dei legami tra le *Metamorfosi* e le raffigurazioni funerarie nel loro complesso, cioè a dire che né Ovidio né gli scalpellini si configurano come “copisti” di un unico e consolidato modello, ma sono semmai compartecipi di un *milieu* figurativo a cui guardano con grande libertà, riutilizzando ora l’uno ora l’altro elemento a seconda delle precipue necessità espressive.

COMPOSIZIONI, SCHEMI SINGOLI ED *EXCERPTA*: L’USO DI MODELLI DIFFERENTI. UN ASSEMBLAGGIO INNOVATIVO

I diversi modelli possono essere riproposti dagli scalpellini nel loro complesso, pur con delle rivisitazioni necessarie per l’adattamento alla superficie, stretta e allungata, in cui vengono inseriti, oppure se ne possono ricavare degli *excerpta*, assemblati con schemi e motivi tratti da altri repertori<sup>62</sup>. Si prenda in considerazione, a titolo esemplificativo, la rappresentazione relativa a Fetonte presso il Sole quale appare in un esemplare conservato a Liverpool<sup>63</sup> (*app. II, Fet 01*). Gli artigiani hanno probabilmente guardato al medesimo archetipo, forse pittorico e di matrice urbana, da cui pure dipendono l’affresco neroniano, la pittura di Narbona o il contemporaneo rilievo mitriaco<sup>64</sup> (*tav. 3, figg. 9-11*). Riutilizzando gli schemi iconografici delle diverse figure e combinandoli insieme, le maestranze hanno creato una composizione ugualmente simmetrica, con un’enfasi particolare data al gruppo centrale, “allargandola” e ampliandola così da adattarla alle dimensioni della cassa del sarcofago<sup>65</sup>. Il medesimo processo si deve fors’anche supporre per le raffigurazioni relative al ritrovamento del flauto da parte del borioso Sileno o del banchetto di Tereo con le spoglie del figlio. In quest’ultimo caso non è probabilmente errato supporre la presenza di una tradizione iconografica relativa al mito del re trace e delle Pandionidi che, tramite uno o più canali di trasmissione (modelli grafici mobili, pantomimi), si imposta solo in ambito provinciale balcanico e da cui gli scalpellini hanno attinto i momenti salienti, forse rielaborandoli in parte per il nuovo tipo di supporto.

In questa prospettiva, particolare interesse rivestono alcuni sarcofagi relativi al trasporto del corpo di Meleagro<sup>66</sup> (*app. II, Mel 13, 15, 17*). Ora, P. Zanker suppone che tale episodio si basi

2008, pp. 70-77 (per gli affreschi); EADEM 2009 (per le gemme); più in generale PARTE II, CAPITOLO VIII, PARAGRAFO 8.3; per Ercole nel giardino delle Esperidi: COLPO 2010, pp. 63-65; per Diana e Atteone: *ibidem*, pp. 91-102; PARTE II, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.3.

<sup>62</sup> Come scrive giustamente S. Settis una composizione “si adatta allo spazio, oltre che allo stile del maestro e dell’epoca, modificandosi di volta in volta assai sensibilmente”; SETTIS 2006, p. 34.

<sup>63</sup> Merseyside Country Museum, già a Lancashire, Ince Blundell Hall, da Tivoli (?), 190-200 d.C.; ASR III.3, pp. 412-416, n. 332; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 180-181; KOCH 1984, p. 31; LETTA 1988, p. 604, n. 177; BARATTE 1994, p. 351, n. 7.

<sup>64</sup> Per queste considerazioni si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.1.1 e 5.4.1.

<sup>65</sup> Così: ASR III.3, pp. 404 e ss.; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 181.

<sup>66</sup> Trattasi dei manufatti conservati a: Istanbul, Museo Archeologico, da Durazzo, 150-160 d.C. (KOCH 1975,

su un'antica versione del mito, in cui il giovane eroe è vittima degli infallibili dardi di Apollo durante la lotta contro i Cureti<sup>67</sup>. In questa redazione, poco nota nella più ampia letteratura, il trasporto funebre doveva occupare probabilmente un posto rilevante. Ebbene, sulla porzione sinistra dei fregi ovvero su un rilievo laterale, è raffigurato Meleagro trafitto dalle frecce di Apollo. Facendo dialogare tra loro questi lacerti di indizi, unitamente alle tangenze che si riscontrano fra la descrizione del poeta augusteo e l'immagine di Altea che si dà la morte (*indicatore "ovidiano" diretto*), pur con tutte le cautele del caso, piace poter ipotizzare la presenza di un archetipo pittorico in cui siano messi in scena i diversi episodi inerenti l'antica e poco nota versione mitica. E si potrebbe fors'anche azzardare a credere che, sulla scorta della testimonianza fornita da Filostrato Maggiore, contemporaneo alla produzione funeraria, in cui sembrano rifluire modalità compositive "a nuclei" di origine tardo ellenistica note solo in pitture di III stile<sup>68</sup>, il modello possa prendere le forme di una composizione con narrazione "a nuclei" ove, oltre alla morte di Meleagro per mano di Febo, vi compaiano anche il trasporto del corpo dell'eroe e il suicidio di Altea. Tale archetipo sarebbe stato riutilizzato dagli scalpellini "spalmandolo" e riadattandolo allo spazio a disposizione<sup>69</sup>.

Ma l'eclettismo che spesso caratterizza le iconografie legate al mondo della morte induce a supporre che gli artigiani attingessero spesso a diversi prototipi, accostandoli poi in più complesse composizioni d'insieme. Ottimo esempio in questo senso è fornito dai più volte citati sarcofagi con lo sterminio dei Niobidi, per la cui creazione gli scalpellini fondono insieme modelli differenti: da una parte guardano a un archetipo pittorico ellenistico, per la messa in scena dei giovani a cavallo che fuggono dalla traiettoria delle frecce dei gemelli divini; dall'altra riutilizzano un celebre prototipo scultoreo, forse di origine ellenistica, ossia la Tantalide che cerca invano di salvare la figlia più piccola<sup>70</sup>. Ma al medesimo gruppo statuario gli artigiani attingono anche per la raffigurazione di Anfione, che replica nell'atteggiamento, pur con alcune varianti, il pedagogo (*tav. 27, fig. 104*). A loro volta gli schemi delle fanciulle, probabilmente assenti dal modello pittorico, derivano da una lunga tradizione iconografica che affonda le proprie radici nel repertorio greco. Se dunque il riferimento a un consolidato archetipo su tavola è plausibile, in particolare per la ricerca di una maggiore profondità e spazialità che tradisce l'influsso della pittura tardoclassica ed ellenistica, è invece indubbia la reminiscenza di schemi di consolidata tradizione desunti da repertori diversi. Il risultato è però una raffigurazione in sé unitaria e assolutamente innovativa nel più ampio panorama iconografico.

pp. 110-111, n. 81; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 164; WOODFORD 1992, p. 428, n. 144; ZANKER, EWALD 2008, pp. 355-356; Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria 190-200 d.C. (KOCH 1975, pp. 111-112, n. 83; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 46; SIMON 1981, p. 580, n. 7); perduto, un tempo a Roma, Palazzo Barberini 180-190 d.C. (KOCH 1975, pp. 109-110, n. 79).

<sup>67</sup> Epilogo narrato nella perduta opera *Minia*; EGF F 3, Davies; versione ricordata in seguito da PAUS. X, 31, 3.

<sup>68</sup> Cfr. in questo senso GHEDINI, COLPO c.d.s.

<sup>69</sup> Che soluzioni figurative di origine tardo ellenistica rifluiscano nel repertorio funerario è confermato dal sarcofago con Polifemo e Galatea (*app. II, n. Pol 01*): il tema del canto d'amore del rozzo Ciclope alla bella Nereide è probabilmente estrapolato da una più ampia raffigurazione con narrazione "per nuclei", come testimonia l'affresco dalla Villa di Boscotrecase.

<sup>70</sup> Per tali considerazioni cfr. *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.4.1.

Gli scalpellini sembrano dunque fare ricorso a un patrimonio di tipi figurativi tratti da diverse fonti di ispirazione, sì da creare composizioni tra loro certamente simili, eppure differenti anche rispetto alla passata tradizione. Degni di considerazione sono gli altri episodi della vicenda calidonia che palesano risposdenze con Ovidio, ossia la morte dei Testiadi (*situazione “ovidiana” diretta*), la vendetta di Altea (*iconografia “ovidiana” diretta*) e la metamorfosi delle Meleagridi (*situazione “ovidiana” diretta*). Sulla scorta dei rapporti che si instaurano con le *Metamorfosi* è plausibile supporre l'esistenza di una tradizione iconografica relativa ai vari temi del mito<sup>71</sup>, a noi non altrimenti nota, che si imposta e ha fortuna unicamente nella produzione funeraria di età imperiale. In particolare, l'immagine di Altea che con una mano getta il tizzone nella pira e con l'altra si ripara dalla vista di ciò che ella stessa sta compiendo, in virtù delle caratteristiche figurative e della fissità con cui il tipo iconografico viene replicato nei diversi rilievi potrebbe essere ricondotto, come già nel caso di Niobe, a un prototipo statuario non altrimenti noto. Non si può tuttavia escludere che un simile schema, dal forte impatto scenografico, possa essere stato diffuso, se non addirittura codificato, nel mondo del teatro e dei pantomimi. Ora tali immagini, desunte da modelli di natura differente, nella maggior parte dei rilievi sono assemblate insieme a un motivo derivato a sua volta da un altro repertorio ancora, ossia il compianto funebre sulla salma dell'eroe: la raffigurazione si configura come una trasposizione mitica di scene reali di lutto domestico, di cui gli artigiani del repertorio funerario non dovevano certo essere carenti<sup>72</sup>.

La crasi tra modelli tratti da repertori diversi è pure evidente in alcuni sarcofagi urbani con Venere e Adone (*app. II, Ado 03-07*). Il motivo della dea che accorre verso l'amato agonizzante, connotandosi come un *indicatore “ovidiano”*, porta a supporre a monte la presenza di un archetipo relativo alla caccia del bel giovane, per la costruzione del quale sono stati forse riutilizzati schemi propri del repertorio relativo a Meleagro<sup>73</sup>. Non c'è da stupirsi se per la messa in scena di una *venatio* mitica il modello venga ricercato nella più che consolidata tradizione iconografica del figlio di Eneo, il cacciatore del cinghiale per eccellenza. Tale immagine è spesso affiancata da altre scene, quali il commiato da Venere o la morte del giovane tra le braccia dell'amata, dedotte da contesti differenti: la prima è modellata sulle iconografie relative alla partenza per la caccia di Ippolito<sup>74</sup>, quindi desunta dallo stesso circuito funerario; la seconda

<sup>71</sup> Piace, ma questa è più una suggestione senza alcun fondamento probabilistico, che il ciclo pittorico possa prendere le forme di una rappresentazione per nuclei, da collocare così in quella fase piuttosto nebulosa della pittura tardo ellenistica, che gode di scarsa fortuna nelle epoche successive, per ricomparire solo nei secoli più tardi; si veda in questo senso una recente intuizione di F. Ghedini, che rilegge alcune pitture con narrazione a nuclei di III stile in rapporto non solo a Ovidio, ma anche alle descrizioni di Filostrato Maggiore (GHEDINI, COLPO c.d.s.). Cfr. anche *infra*.

<sup>72</sup> Ad esempio, su una serie di sarcofagi romani di bambini il compianto funebre è raffigurato in termini del tutto simili e affatto realistici; cfr. ZANKER, EWALD 2008, pp. 65-68, e più in generale per immagini di lutto domestico. Per scene di *conclamatio* reali si veda AMEDICK 1991, pp. 72-74, con rimando al catalogo e alle relative tavole; per compianti funebri precipuamente mitologici basti qui ricordare i rilievi con la morte di Alceste, per un compendio dei quali si rimanda a GRASSINGER 1999, pp. 110-128.

<sup>73</sup> Che il modello delle composizioni funerarie con la caccia di Adone sia da ricercare nel repertorio di Meleagro è fatto ribadito più volte in GRASSINGER 1999, pp. 80-81 e altresì sottolineato in ZANKER, EWALD 2008, p. 290.

<sup>74</sup> Cfr. l'analisi condotta in ZANKER, EWALD 2008, pp. 289 e ss.



scena è tratta da un archetipo, forse pittorico, di cui la migliore copia è restituita dall'affresco della Casa dell'Adone ferito<sup>75</sup> (tav. 59, fig. 218).

In conclusione, le *Metamorfosi* non esercitano all'evidenza un'influenza diretta sulla produzione dei sarcofagi e non giocano di conseguenza un ruolo nella formazione del repertorio. Se così fosse le tangenze che si impostano con i rilievi interesserebbero non solo un numero ben più ampio di casi, ma anche le composizioni nel loro complesso e non già dettagli iconografici. Il confronto serrato tra i due repertori (letterario e figurativo) ha comunque messo in luce dei rapporti univoci e inequivocabili, classificati di volta in volta come *situazioni*, *indicatori* o *iconografie "ovidiane"*; tali risponderne possono essere mediate da una tradizione iconografica precedente, e dunque di natura "*indiretta*", oppure essere caratteristiche del solo orizzonte funerario, rivelandosi in tal caso di tipo "*diretto*". L'analisi così condotta sui sarcofagi – "smontando" i rilievi in scene singole e dettagli figurativi, paragonati nel contempo al repertorio letterario e a quello iconografico – ha permesso di individuare la possibile presenza di modelli di natura differente (che in alcuni casi si potrebbe riconoscere in originali pittorici, ma anche statuari), che vengono veicolati tramite diversi canali di trasmissione delle immagini (quali ad esempio, il citazionismo mnemonico e la pratica di bottega, i modelli grafici mobili, i pantomimi e, seppur con una certa cautela, i rotoli e i codici). Tutte queste iconografie sono assemblate insieme da parte degli scalpellini a creare delle composizioni innovative appositamente per i sarcofagi. Al tempo stesso, tale analisi oltre a consentire di riflettere sulle modalità con cui gli artigiani si rapportano ai vari modelli, ha permesso di sottolineare l'importanza che più in generale la letteratura riveste nella ricostruzione della cultura figurativa antica.

<sup>75</sup> Pompei, VI 7, 18, *viridarium* (14), parete nord, tratto centrale, 68-79 d.C.; PPM IV, pp. 428-430. In questo caso i rapporti tra i fregi e le descrizioni del poeta augusteo si fermano a livello di un'identità di temi; si veda *supra* CAPITOLO IV, PARAGRAFO 4.2.1.



# TABELLE

## I. OVIDIO E LA PRODUZIONE PITTORICA

Soggetto	Tema	Pitture	Elementi “ovidiani”	Datazione
Adone	Nascita di Adone	Pompei, Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7)	- Albero di Mirra antropomorfo dal ventre rigonfio - Ninfe che accolgono il piccolo Bacco - Ambientazione paesistica	IV stile
Apollo e Dafne	Corteggiamento	Pompei: Casa del Camillo (VII 12, 23); Casa di Meleagro (VI 9, 2, 13); Casa dell’Efebo (I 7, 11); Casa di Venere in conchiglia (II 3, 3); Casa di Apollo e Coronide (VIII 3, 24)	Scena di corteggiamento	IV stile
	Inseguimento	Pompei, Casa IX 2, 10	- Iconografia dei protagonisti - Manto che si gonfia attorno alle gambe di Dafne	
	Cattura	Stabia, Villa di San Marco	Iconografia dei protagonisti	
Arianna	Teseo abbandona Arianna	Pompei: Casa di Meleagro (VI 9, 2.13); Casa della Fortuna (IX 7, 20); Casa dei Capitelli colorati (VII 4, 31.35); Casa dei <i>Vettii</i> (VI 15, 1); Casa di L. <i>Cornelius Diadumenus</i> (VII 12, 26-27); Casa degli Epigrammi (V 1, 18); Casa IX 2, 5; Casa della Soffitta (V 3, 4); Casa di Achille (IX 5, 2); Casa di <i>Holconius Rufus</i> (VIII 4, 19); Casa del Labirinto (VI 11, 10); Casa IX 5, 11; Casa del Poeta tragico (VI 8, 3); Casa di Leandro (VIII 5, 5); Casa I 2, 3; Villa di Diomede; due quadri di provenienza ignota, ora a Napoli Museo Archeologico Nazionale (inv. 9047 e inv. 9046). Ercolano, provenienza ignota, ora a Londra, British Museum.	Risveglio di Arianna	IV stile
Ciparisso	Uccisione del cervo	Pompei: Casa di <i>M. Lucretius</i> (IX 3, 5.24); Casa dei <i>Vettii</i> (VI 15, 1)	Monili che addobbano il cervo	IV stile

Soggetto	Tema	Pitture	Elementi “ovidiani”	Datazione
Dedalo e Icaro	- Il volo di Dedalo e Icaro - La caduta di Icaro	Pompei: Casa del <i>Sacerdos Amandus</i> (I 7, 7); Casa del Fabbro (I 10, 7); Casa V 2, 10; Casa dei Cubicoli floreali (I 9, 5); Caserma dei Gladiatori (V 5, 3); provenienza ignota, ora a Londra, British Museum; provenienza ignota, ora a Napoli, Museo Archeologico Nazionale (inv. 9506)	- Pescatori che osservano stupiti il volo - Pastore o contadino - Ambientazione paesaggistica	III stile
	- La fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell’officina - L’applicazione delle ali	Pompei: stucco, Terme Stabiane (VII 1, 8); affresco Casa dei Quattro Stili (I 8, 17)	Scena nel suo complesso	III stile finale – IV stile
Diana e Atteone	Atteone sorprende Diana al bagno	Pompei: Casa IX 7, 12; Gragnano, Villa rustica (SS Sorrentina 145)	- Grotta - Gesto di Diana	III stile
		Pompei: Casa degli Amorini dorati (VI 1, 7); Casa di Sallustio (VI 2, 4)	- Grotta - Gesto di Diana	IV stile
Ercole	Ercole nel giardino delle Esperidi	Pompei, Casa V 2, 10	Muro di cinta del giardino	III stile
Fetonte	Le Ore apprestano il carro solare	Roma, stucco, Villa della Farnesina	- Ore che mettono il morso ai cavalli del Sole - Ore che preparano il cocchio	III stile (anni 20 del I secolo a.C.)
	Fetonte chiede di poter guidare il carro del Sole	Roma, <i>Domus Aurea</i>	- Corte celeste che circonda lo scranno solare - Schema di Fetonte - Sole	IV stile (64-68 d.C.)
Giove e Semele	Allattamento di Bacco da parte di una Ninfa	Roma, Villa della Farnesina	Ninfa che allatta il piccolo dio	III stile (20 a.C.)
Io	Prigione di Io presso Argo	Pompei: Casa del Citarista (I 4, 5.25); Tempio di Iside (VIII 7, 28). Ercolano, Casa d’Argo	Siringa	IV stile
Ippolito	Fedra confessa a Ippolito il proprio amore	Pompei, Casa V 2, 10.	Tavoletta	III stile
Medea e Giasone	Incontro amoroso	Pompei, Casa di <i>Vesonius Primus</i> o di Orfeo (VI 14, 20)	- Altare con il fuoco sacro (?) - Ambientazione paesaggistica (?)	III stile
Narciso	Narciso si specchia alla fonte	Pompei: Casa dell’Orso ferito (VII 2, 44.46); Casa I 14, 5; Casa dei <i>Postumi</i> (VIII 4, 4.49); Casa VI 2, 24; Casa delle Vestali (VI 1, 7)	Narciso semireclinato prono	IV stile
Niobe	Sterminio dei Niobidi	Pompei: Casa del Marinaio (VII 15, 2); Villa Imperiale; Casa VII 6, 28	Niobidi a cavallo	III stile
Pan e <i>Syrinx</i>	Pan tenta di ghermire <i>Syrinx</i>	Pompei: Case di Adone ferito (VI 7, 18); Casa di Cornelio Diadumeno (VII 12, 26)	Siringa	IV stile



Soggetto	Tema	Pitture	Elementi “ovidiani”	Datazione
Perseo e Andromeda	Perseo libera Andromeda	Pompei: Villa di Boscotrecase; Casa del <i>Sacerdos Amandus</i> (I 7, 7); Casa del Marinaio (VII 15, 2); Casa IX 7, 16; Casa della Parete Nera o dei Bronzi (VII 4, 59); Casa del Centenario (IX 8, 37); Casa I 8 (?).	- Perseo in volo - Andromeda incatenata allo scoglio - <i>Ketos</i> nel mare - Ambientazione paesaggistica	III stile
Piramo e Tisbe	Morte degli amanti	Pompei: Casa IX 5, 14-16; Casa di Lucrezio Frontone (V 4, 11); Casa della Venere in bikini (I 11 6); Casa di Ottavio Quartione (cd. di Loreio Tiburtino, II 2, 2)	- Ambientazione paesaggistica - Schemi iconografici dei protagonisti	III stile finale - IV stile
Polifemo e Galatea	- Canto d’amore - Uccisione di Aci	Pompei: Villa di Boscotrecase; Casa del <i>Sacerdos Amandus</i> (I 7, 7); Casa del Marinaio (VII 15, 2); Casa VI 16, 32.33; Casa IX 2, 18; Casa IX 7, 12; Casa IX 6, d-e. Stabia, secondo complesso di Varano	- Ciclope e attributi - Ambientazione paesaggistica - Aci fugge	III stile
	Canto d’amore	Pompei: Casa dei Vasi di vetro o del Granduca Michele (VI 5, 5); <i>Caupona</i> della Villa di Mercurio (VI 10, 1); Casa degli Epigrammi (V 1, 18); Casa della Caccia antica (VII 4, 48); Casa dei Capitelli colorati o di Arianna (VII 4, 31.51)	- Ambientazione paesaggistica - Ciclope e attributi	IV stile
Scilla e Minosse	Scilla consegna a Minosse la ciocca del padre	Pompei, Casa dei Dioscuri (VI 9, 6.7)	- Gesto di Scilla - Ciocca di capelli di Niso - Gesto di Minosse	IV stile

## II. MITI OVIDIANI NELLA PRODUZIONE DI SARCOFAGI: I SOGGETTI

Soggetto mitologico ovidiano	Attestazioni nella produzione di sarcofagi
------------------------------	--

LIBRO I	
Creazione (vv. 5-88)	No
Le quattro età (vv. 89-150)	No
Gigantomachia (vv. 151-162)	<b>Si</b>
Il diluvio; Deucalione e Pirra (vv. 163-451)	No
Licaone (vv. 209-243)	No
Apollo e Dafne (vv. 462-567)	No
Giove ed Io (vv. 568-746)	No
Pan e <i>Syrinx</i> (vv. 689-712)	No
Sole e Fetonte (vv. 747-779)	<b>Si</b>

LIBRO II	
Sole e Fetonte (vv. 1-400)	<b>Si</b>
Eliadi (vv. 340-366)	<b>Si</b>
Cicno (vv. 367-380)	<b>Si</b>

Soggetto mitologico ovidiano	Attestazioni nella produzione di sarcofagi
Giove e Callisto (vv. 401-530)	No
Apollo, Coronide e il Corvo (vv. 531-632)	No
Cornacchia (vv. 551-595)	No
Nictimene (vv. 589-595)	No
Ociroe (vv. 633-675)	No
Mercurio e Batto (vv. 676-707)	No
Erse e Aglauro (vv. 708-832)	No
Giove ed Europa (vv. 833-875)	No

LIBRO III	
Cadmo (vv. 1-137)	No
Diana e Atteone (vv. 138-255)	<b>Si</b>
Giunone e Semele (vv. 256-315)	<b>Si</b>
Tiresia (vv. 316-338)	No
Narciso ed Eco (vv. 339-510)	<b>Si</b>
Penteo (vv. 511-733)	<b>Si</b>
Acete e pirati trasformati in delfini (vv. 582-691)	<b>Si</b>

LIBRO IV	
Miniéidi e Bacco (vv. 1-415)	No
Piramo e Tisbe (vv. 55-166)	No
Venere e Marte (vv. 169-189)	<b>Si</b>
Ermafrodito e Salmacide (vv. 271-388)	No
Ino e Atamante (vv. 416-562)	No
Cadmo e Armonia (vv. 563-603)	No
Acrisio e Perseo (vv. 604-614)	No
Perseo e Atlante (vv. 615-662)	No
Perseo e Andromeda (vv. 663-764)	<b>Si</b>
Perseo contro Medusa (vv. 772-786)	<b>Si</b>
Capelli di Medusa tramutati in serpenti (vv. 793-803)	No

LIBRO V	
Perseo contro Fineo (vv. 1-235)	No
Perseo e Preto (vv. 236-241)	No
Perseo e Polidecte (vv. 242-249)	No
Atena, le Muse e la fonte di Ippocrene (vv. 250-293)	No
Le Muse e Pireneo (vv. 262-293)	No
Muse contro Pieridi (vv. 294-678)	No
Tifeo e gli dei (vv. 321-331)	No
Il ratto di Proserpina (vv. 346-571)	<b>Si</b>
Ciane (vv. 409-437)	<b>Si</b>
Ascalabo (vv. 446-461)	No
Aretusa e Alfeo (vv. 577-641)	No

Soggetto mitologico ovidiano	Attestazioni nella produzione di sarcofagi
------------------------------	--

Trittolemo e Linco (vv. 642-661)	<b>Si</b>
----------------------------------	-----------

LIBRO VI	
Minerva e Aracne (vv. 1-145)	No
Niobe (vv. 146-312)	<b>Si</b>
Contadini della Licia (vv. 313-384)	No
Marsia (vv. 385-402)	<b>Si</b>
Pelope (vv. 403-411)	<b>Si</b>
Tereo, Procne e Filomela (vv. 424-674)	<b>Si</b>
Borea, Orizia e i figli (vv. 676-721)	No

LIBRO VII	
Medea e Giasone in Colchide (vv. 1-158)	<b>Si</b>
Medea ringiovanisce Esone (vv. 159-296)	No
Medea e le Peliadi (vv. 297-349)	<b>Si</b>
Fuga di Medea (vv. 350-403)	<b>Si</b>
Cicno e Irie (vv. 371-381)	No
Medea tenta di uccidere Teseo; Egeo (vv. 404-424)	No
Gloria a Teseo (vv. 425-452)	No
Minosse a Egina (vv. 453-489)	No
Cefalo a Egina (vv. 490-865)	No
La peste d'Egina; i Mirmidoni (vv. 518-660)	No
Cefalo e Procri (vv. 690-865)	No

LIBRO VIII	
Scilla, Minosse e Niso (vv. 1-151)	No
Dedalo costruisce il labirinto (vv. 152-168)	No
Arianna (vv. 169-182)	<b>Si</b>
Dedalo e Icaro (vv. 183-235)	<b>Si</b>
Dedalo e Perdice (vv. 236-259)	<b>Si (?)</b>
Meleagro, Atalanta e la caccia calidonia (vv. 273-546)	<b>Si</b>
Teseo presso Acheloo (vv. 547-884)	No
Le Echinadi (vv. 577-589)	No
Perimele (vv. 590-610)	No
Filemone e Baucide (vv. 618-724)	No
Proteo (vv. 728-738)	No
Erisittone e la figlia (vv. 738-884)	No

LIBRO IX	
Teseo presso Acheloo (vv. 1-100)	No
Acheloo racconta la sua lotta contro Ercole per Deianira (vv. 1-88)	No
Nesso (vv. 101-133)	No

Soggetto mitologico ovidiano	Attestazioni nella produzione di sarcofagi
Morte di Ercole (vv. 134-210)	No
Lica trasformato in pietra (vv. 211-229)	No
Apoteosi di Ercole (vv. 229-272)	No
Alemena e Iole (vv. 273-293)	No
Galantide (vv. 281-323)	No
Driope (vv. 326-393)	No
Iolao, Temi, Calliroe (vv. 394-418)	No
Gli dei vogliono ringiovanire i propri protetti (vv. 419-446)	No
Biblide e Cauno (vv. 447-665)	No
Ifide e Iante (vv. 667-797)	No

LIBRO X	
Orfeo ed Euridice; canto di Orfeo (vv. 1-737)	<b>Si</b>
Ciparisso (vv. 106-142)	No
Ganimede (vv. 155-161)	<b>Si</b>
Giacinto (vv. 162-219)	No
I Cerasti (vv. 220-237)	No
Le Propetidi (vv. 238-242)	No
Pigmalione (vv. 243-297)	No
Cinira e Mirra (vv. 298-501)	No
Adone (vv. 503-739)	<b>Si</b>
Atalanta e Ippomene (vv. 560-707)	No

LIBRO XI	
Morte di Orfeo (vv. 1-66)	No
Bacco punisce le Menadi (vv. 76-84)	No
Mida tramuta tutto in oro (vv. 85-145)	No
Mida e le orecchie d'asino (vv. 146-193)	No
L'origine di Troia (vv. 194-220)	No
Peleo e Teti (vv. 221-265)	<b>Si</b>
Peleo presso Ceice (vv. 266-409)	No
Dedalion e la figlia Chione (vv. 291-345)	No
Alcione e Ceice (vv. 410-748)	No
Esaco (vv. 749-795)	No

LIBRO XII	
I greci in Aulide (vv. 1-23)	No
Sacrificio di Ifigenia (vv. 24-38)	No
Achille e Cicno (vv. 39-145)	No
Sacrifici celebrati da Achille (vv. 146-579)	No
Ceneo (vv. 181-209)	No
Lapiti e Centauri (vv. 210-535)	<b>Si</b>
Periclimeno (vv. 542-576)	No



Soggetto mitologico ovidiano	Attestazioni nella produzione di sarcofagi
------------------------------	--

Morte di Achille e giudizio delle armi (vv. 580-628)	Si
--	----

LIBRO XIII	
Morte di Achille e giudizio delle armi (vv. 1-398)	Si
Discorso di Aiace (vv. 5-122)	No
Discorso di Ulisse (vv. 128-381)	No
Achille a Sciro (vv. 162-171)	Si
Ifigenia in Aulide (vv. 181-195)	No
Ambasceria a Troia (vv. 196-204)	No
Trasporto del corpo di Achille (vv. 282-287)	Si
Scudo di Achille (vv. 288-294)	No
Filottete (vv. 313-334)	Si
Ratto del Palladio (vv. 336-353)	Si
Suicidio di Aiace (vv. 384-398)	No
Presa di Troia (vv. 399-417)	Si
Troiane (vv. 418-428)	No
Polidoro (vv. 429-438)	No
Polissena (vv. 439-480)	Si
Ecuba (vv. 481-575)	Si
Aurora e Memnone (vv. 576-622)	No
Anio, re di Delo (vv. 623-704)	No
Vaso donato da Anio a Enea (vv. 585-702)	No
Viaggio di Enea da Creta in Sicilia (vv. 705-731)	No
Scilla (vv. 732-968)	No
Polifemo e Galatea (vv. 749-897)	Si
Glauco (vv. 917-965)	No

LIBRO XIV	
Scilla (vv. 1-74)	No
Viaggio di Enea in Libia e poi verso Cuma (vv. 75-100)	No
Cecropidi (vv. 91-100)	No
Enea agli inferi con la Sibilla (vv. 101-157)	No
Amori della Sibilla e di Apollo (vv. 130-154)	No
Macareo e Achemenide (vv. 158-440)	No
Achemenide presso Polifemo (vv. 167-222)	No
Ulisse e Eolo (vv. 223-232)	No
Macareo da Circe (vv. 233-440)	No
Pico, Circe e Canente (vv. 318-434)	No
I troiani nel Lazio: l'inizi della guerra (vv. 441-453)	No
Venulo e Diomede (vv. 454-511)	No
Ritorno di Venulo; pastore d'Apulia (vv. 512-526)	No
Le navi di Enea (vv. 527-565)	No
Morte di Turno e incendio di Ardea (vv. 566-580)	No

Soggetto mitologico ovidiano	Attestazioni nella produzione di sarcofagi
Apoteosi di Enea (vv. 581-608)	No
I successori di Enea (vv. 609-621)	No
Pomona e Vertumno (vv. 622-771)	No
Ifi e Anassarete (vv. 698-764)	No
Fonte di Giano (vv. 772-804)	No
Apoteosi di Romolo ed Ersilia (vv. 805-851)	No

LIBRO XV	
Numa (vv. 1-59)	No
Miscelo (vv. 12-57)	No
Pitagora (vv. 60-481)	No
Morte di Numa (vv. 482-581)	No
Ippolito racconta a Egeria la sua storia (vv. 493-546)	<b>Si</b>
Tagéte (vv. 552-564)	No
Cipo (vv. 565-621)	No
Esculapio (vv. 622-744)	No
Apoteosi di Cesare (vv. 745-851)	No

### III. TEMI NARRATI E TEMI RAPPRESENTATI

Soggetto mitologico	Temî narrati nelle <i>Metamorfosi</i>	Temî rappresentati sulle casse dei sarcofagi	Temî attestati in entrambi i piani narrativi
Gigantomachia (I, 151-162)	Lotta tra dei e Giganti	Lotta tra dei e Giganti	La lotta tra dei e Giganti
Fetonte e le Eliadi (I, 747-779 e II, 1-400)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La richiesta del carro</li> <li>- Il viaggio nel cielo</li> <li>- La preghiera della terra</li> <li>- La caduta di Fetonte</li> <li>- La metamorfosi delle Eliadi</li> <li>- La metamorfosi di Cicno</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La richiesta del carro</li> <li>- La caduta di Fetonte</li> <li>- La metamorfosi delle Eliadi</li> <li>- La metamorfosi di Cicno</li> <li>- Annuncio della morte di Fetonte al Sole da parte di Mercurio</li> <li>- Scena di commiato</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La richiesta del carro</li> <li>- La caduta di Fetonte</li> <li>- La metamorfosi delle Eliadi</li> <li>- La metamorfosi di Cicno</li> </ul>
Diana e Atteone (III, 138-255)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Caccia di Atteone</li> <li>- Bagno di Diana</li> <li>- Metamorfosi di Atteone</li> <li>- Supplizio di Atteone</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bagno di Diana</li> <li>- Supplizio di Atteone</li> <li>- Compianto sul cadavere di Atteone</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bagno di Diana</li> <li>- Supplizio di Atteone</li> </ul>
Giove e Semele (III, 256-315)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La gelosia e la vendetta di Giunone</li> <li>- Morte di Semele e prima nascita di Bacco</li> <li>- Nascita di Bacco dalla coscia di Giove</li> <li>- Allevamento di Bacco dalle Ninfe di Nisa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Morte di Semele e prima nascita di Bacco</li> <li>- Nascita di Bacco dalla coscia di Giove</li> <li>- Allevamento di Bacco dalle Ninfe di Nisa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Morte di Semele e prima nascita di Bacco</li> <li>- Nascita di Bacco dalla coscia di Giove</li> <li>- Allevamento di Bacco dalle Ninfe di Nisa</li> </ul>

Soggetto mitologico	Temi narrati nelle <i>Metamorfosi</i>	Temi rappresentati sulle casse dei sarcofagi	Temi attestati in entrambi i piani narrativi
Narciso ed Eco (III, 339-510)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Concepimento di Narciso</li> <li>- Eco e Giunone: la vendetta</li> <li>- L'innamoramento di Eco</li> <li>- Narciso si specchia alla fonte</li> <li>- Il canto d'amore e la morte di Narciso</li> </ul>	Narciso si specchia alla fonte	Narciso si specchia alla fonte
Penteo (III, 511-733)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'arrivo a Tebe di Dioniso e la reazione di Penteo</li> <li>- Il racconto di Acete</li> <li>- La morte di Penteo</li> </ul>	La morte di Penteo	La morte di Penteo
Acete e i pirati trasformati in delfini (III, 582-691)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dioniso rapito dai pirati tirreni</li> <li>- I presagi: lo svelamento della maestà divina</li> <li>- La metamorfosi dei pirati</li> </ul>	La metamorfosi dei pirati	La metamorfosi dei pirati
Venere e Marte (IV, 169-189)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La scoperta del tradimento da parte del Sole</li> <li>- Vulcano prepara la vendetta</li> <li>- Lo svelamento di Marte e Venere</li> </ul>	Lo svelamento di Marte e Venere	Lo svelamento di Marte e Venere
Perseo e Andromeda (IV, 663-764)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Innamoramento di Perseo</li> <li>- L'uccisione del mostro</li> <li>- Perseo libera Andromeda</li> <li>- L'unione di Perseo e Andromeda</li> </ul>	Perseo libera Andromeda	Perseo libera Andromeda
Perseo contro Medusa (vv. 772-786)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le Gorgoni</li> <li>- La decapitazione di Medusa</li> </ul>	La decapitazione di Medusa	La decapitazione di Medusa
Ratto di Proserpina e Ciane (V, 341-641)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Il ratto di Proserpina</li> <li>- La metamorfosi di Ciane</li> <li>- Ricerche di Cerere</li> <li>- L'incontro con Giove</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Il ratto di Proserpina</li> <li>- La metamorfosi di Ciane</li> <li>- Ricerche di Cerere</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Il ratto di Proserpina</li> <li>- La metamorfosi di Ciane</li> <li>- Ricerche di Cerere</li> </ul>
Trittolemo e Linco (V, 642-661)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cerere dona a Trittolemo le sementi</li> <li>- Trittolemo sul carro trainato da serpenti sparge sulla terra il dono dell'agricoltura</li> <li>- L'invidia di Linco: il tentato omicidio di Trittolemo e la metamorfosi in Linco</li> </ul>	Trittolemo sul carro trainato da serpenti sparge sulla terra il dono dell'agricoltura	Trittolemo sul carro trainato da serpenti sparge sulla terra il dono dell'agricoltura
Niobe e la strage dei Niobidi (VI, 146-312)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Il divario tra Niobe e Latona</li> <li>- Sterminio dei Niobidi</li> <li>- Metamorfosi di Niobe</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sterminio dei Niobidi</li> <li>- Metamorfosi di Niobe</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sterminio dei Niobidi</li> <li>- Metamorfosi di Niobe</li> </ul>
Marsia (VI, 385-402)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'invenzione del flauto</li> <li>- Il ritrovamento del flauto da parte di Marsia</li> <li>- La punizione di Marsia</li> <li>- La metamorfosi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'invenzione del flauto</li> <li>- Il ritrovamento del flauto da parte di Marsia</li> <li>- La gara musicale</li> <li>- La punizione di Marsia</li> <li>- La metamorfosi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'invenzione del flauto</li> <li>- Il ritrovamento del flauto da parte di Marsia</li> <li>- La punizione di Marsia</li> <li>- La metamorfosi</li> </ul>
Pelope (VI, 403-411)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tatalo e il banchetto cannibalico</li> <li>- Demetra e la ricostruzione della spalla di Pelope</li> </ul>	La corsa dei carri contro Enomao	--
Tereo, Procne e Filomela (VI, 424-675)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le violenze di Tereo: l'abuso di Filomela</li> <li>- Le violenze di Tereo: il taglio della lingua</li> <li>- L'uccisione di Iti</li> <li>- La metamorfosi dei protagonisti in uccelli</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La liberazione di Filomela durante le feste dionisiache (?)</li> <li>- Il lauto banchetto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La liberazione di Filomela durante le feste dionisiache (?)</li> <li>- Il lauto banchetto</li> </ul>

<b>Soggetto mitologico</b>	<b>Temi narrati nelle <i>Metamorfosi</i></b>	<b>Temi rappresentati sulle casse dei sarcofagi</b>	<b>Temi attestati in entrambi i piani narrativi</b>
Medea e Giasone in Colchide (VII, 1-158)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Incontro con Giasone e innamoramento di Medea</li> <li>- La prova contro i tori bronzei</li> <li>- La prova contro i guerrieri nati dai denti di drago</li> <li>- Ratto del vello d'oro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Incontro con Giasone e innamoramento di Medea</li> <li>- La prova contro i tori bronzei</li> <li>- Ratto del vello d'oro</li> <li>- Matrimonio tra Medea e Giasone</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Incontro con Giasone e innamoramento di Medea</li> <li>- La prova contro i tori bronzei</li> <li>- Ratto del vello d'oro</li> </ul>
Medea e le Peliadi (VII, 297-349)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'inganno del montone</li> <li>- Uccisione di Pelia</li> </ul>	Uccisione di Pelia	Uccisione di Pelia
Fuga di Medea (VII, 350-403)	Medea fugge sul cocchio trainato da serpenti alati	Medea fugge sul cocchio trainato da serpenti alati	Medea fugge sul cocchio trainato da serpenti alati
Arianna (VII, 169-182)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dono del filo e uccisione del Minotauro</li> <li>- Abbandono di Arianna</li> <li>- Ritrovamento da parte di Dioniso</li> <li>- Trasformazione della corona di Arianna in costellazione</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dono del filo e uccisione del Minotauro</li> <li>- Abbandono di Arianna</li> <li>- Ritrovamento da parte di Dioniso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dono del filo e uccisione del Minotauro</li> <li>- Abbandono di Arianna</li> <li>- Ritrovamento da parte di Dioniso</li> <li>- L'addio di Teseo al padre Egeo</li> </ul>
Dedalo e Icaro (VIII, 183-235)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fabbricazione delle ali: Dedalo solo</li> <li>- Fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell'officina</li> <li>- Applicazione delle ali</li> <li>- Il volo</li> <li>- Caduta di Icaro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fabbricazione delle ali: Dedalo solo</li> <li>- Fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell'officina</li> <li>- Applicazione delle ali</li> <li>- Il volo</li> <li>- Caduta di Icaro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fabbricazione delle ali: Dedalo solo</li> <li>- Fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell'officina</li> <li>- Applicazione delle ali</li> <li>- Il volo</li> <li>- Caduta di Icaro</li> </ul>
Dedalo e Perdice (VIII, 236-259)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'apprendistato di Perdice presso Dedalo</li> <li>- Uccisione di Perdice</li> <li>- Metamorfosi in uccello</li> </ul>	Uccisione di Perdice (?)	Uccisione di Perdice (?)
Meleagro, Atalanta e la caccia calidonia (VIII, 260-546)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La dimenticanza di Oineo: l'ira di Diana e il cinghiale calidonio</li> <li>- La caccia</li> <li>- Scontro con i Testiadi</li> <li>- Vendetta di Altea</li> <li>- Suicidio di Altea</li> <li>- Metamorfosi delle Meleagridi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La caccia</li> <li>- Scontro con i Testiadi</li> <li>- Vendetta di Altea</li> <li>- Suicidio di Altea</li> <li>- Metamorfosi delle Meleagridi</li> <li>- Compianto sul corpo di Meleagro</li> <li>- Trasporto del corpo di Meleagro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La caccia</li> <li>- Scontro con i Testiadi</li> <li>- Vendetta di Altea</li> <li>- Suicidio di Altea</li> <li>- Metamorfosi delle Meleagridi</li> </ul>
Canto di Orfeo (X, 1-737)	Orfeo incanta gli animali	Orfeo incanta gli animali	Orfeo incanta gli animali
Ganimede (X, 155-161)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ratto di Ganimede</li> <li>- Ganimede coppiere di Giove</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ratto di Ganimede</li> <li>- Ganimede coppiere di Giove</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ratto di Ganimede</li> <li>- Ganimede coppiere di Giove</li> </ul>
Adone (X, 503-739)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- La nascita di Adone</li> <li>- L'innamoramento di Venere</li> <li>- Caccia di Adone</li> <li>- Morte di Adone</li> <li>- Metamorfosi di Adone</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L'addio a Venere e la partenza per la caccia</li> <li>- Caccia di Adone</li> <li>- Morte di Adone</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Caccia di Adone</li> <li>- Morte di Adone</li> </ul>
Peleo e Teti (XI, 221-265)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Innamoramento di Peleo</li> <li>- Trasformazioni di Teti</li> </ul>	Nozze di Peleo e Teti	--
Centauromachia (XII, 210-535)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le nozze di Piritoo e Ippodamia</li> <li>- Il rapimento di Ippodamia e delle Lapitese</li> <li>- La rissa al banchetto</li> <li>- Battaglia all'esterno tra Lapiti e Centauri</li> <li>- La metamorfosi di Ceneo</li> </ul>	Battaglia all'esterno tra Lapiti e Centauri	Battaglia all'esterno tra Lapiti e Centauri

<b>Soggetto mitologico</b>	<b>Temi narrati nelle <i>Metamorfosi</i></b>	<b>Temi rappresentati sulle casse dei sarcofagi</b>	<b>Temi attestati in entrambi i piani narrativi</b>
Morte di Achille e giudizio delle armi (XII, 570-628 e XIII, 1-398)	- Morte di Achille - Cremazione del corpo dell'eroe - La contesa per le armi di Achille: i discorsi di Ulisse e Aiace - Il suicidio di Aiace	Morte di Achille	Morte di Achille
Achille a Sciro (XIII, 162-171)	Svelamento di Achille	- Achille tra le figlie di Licomede - Svelamento di Achille	Svelamento di Achille
Trasporto del corpo di Achille (XIII, 282-287)	Aiace si carica sulle spalle il cadavere di Achille	I guerrieri trasportano il corpo di Achille	--
Filottete (XIII, 313-334)	Filottete ferito a Lemno	- Filottete ferito a Lemno, con i messi achei - Filottete è condotto lontano da Lemno	Filottete ferito a Lemno
Ratto del Palladio (XIII, 336-353)	Ulisse ruba il Palladio con l'aiuto di Diomede	Diomede ruba il Palladio con l'aiuto di Ulisse	Ulisse e Diomede rubano il Palladio
Presa di Troia (XIII, 399-417)	- Uccisione di Priamo - Violazione di Cassandra - Morte di Astianatte	Uccisione di Priamo	Uccisione di Priamo
Polissena (XIII, 439-480)	Uccisione di Polissena	Nozze con Achille	--
Ecuba (XIII, 481-575)	Metamorfosi di Ecuba	- Morte di Troilo - Combattimento tra Achille ed Ettore - Trascinamento del cadavere di Ettore - Massacri che chiudono la guerra di Troia	--
Polifemo e Galatea (XIII, 749-897)	- Galatea e Scilla - Canto d'amore di Polifemo a Galatea - Uccisione di Aci	Canto d'amore di Polifemo a Galatea	Canto d'amore di Polifemo a Galatea
Ippolito (XV, 493-546)	- Morte di Ippolito - Resurrezione di Ippolito per opera di Esculapio - Metamorfosi di Ippolito in Virbio	- La rivelazione di Fedra a Ippolito della propria passione - Sacrificio di Ippolito a Diana - Annuncio della morte del giovane a Teseo - Caccia al cinghiale - Morte di Ippolito	Morte di Ippolito

## IV. I TEMI A CARATTERE LETTERARIO

<b>Soggetto mitologico ovidiano</b>	<b>Temi a carattere letterario attestati sui sarcofagi</b>
Gigantomachia (I, 151-162)	I Giganti tentano di conquistare l'Olimpo
Trittolemo e Linco (V, 642-661)	Trittolemo, sul carro trainato da serpenti, diffonde l'agricoltura
Fuga di Medea (VII, 350-403)	Medea fugge sul cocchio trainato da serpenti alati
Arianna (VIII, 169-182)	- Dono del filo e uccisione del Minotauro - Abbandono di Arianna - Dioniso trova Arianna
Dedalo e Perdice (VIII, 236-259)	Uccisione di Perdice (?)



Soggetto mitologico ovidiano	Temi a carattere letterario attestati sui sarcofagi
Ganimede (X, 155-161)	- Ratto di Ganimede - Ganimede coppiere di Giove
Filottete (XIII, 313-334)	- Filottete ferito a Lemno, con i messi achei - Filottete condotto lontano da Lemno
Ratto del Palladio (XIII, 336-353)	Ulisse ruba il Palladio
Presa di Troia (XIII, 399-417)	Uccisione di Priamo

V. SOGGETTI E TEMI: I RAPPORTI CON LE *METAMORFOSI*

Soggetto mitologico	Temi "ovidiani"	Iconografia "ovidiana"	Situazione "ovidiana"	Indicatore "ovidiano"
Gigantomachia (I, 151-162)	La lotta tra dei e Giganti	--	--	--
Fetonte e le Eliadi (I, 747-779 e II, 1-400)	- La richiesta del carro - La caduta di Fetonte - La metamorfosi delle Eliadi - La metamorfosi di Cicno	La caduta di Fetonte	- La richiesta del carro - La metamorfosi delle Eliadi	--
Diana e Atteone (III, 138-255)	- Bagno di Diana - Supplizio di Atteone	--	--	Bagno di Diana entro la grotta
Giove e Semele (III, 256-315)	- Morte di Semele e prima nascita di Bacco - Nascita di Bacco dalla coscia di Giove - Allevamento di Bacco dalle Ninfe di Nisa	--	--	Bacco allattato da una Ninfa
Narciso ed Eco (III, 339-510)	Narciso si specchia alla fonte	--	--	--
Penteo (III, 511-733)	Le Baccanti smembrano il corpo di Penteo	--	--	--
Acete e i pirati trasformati in delfini (III, 582-691)	La metamorfosi dei pirati	--	--	--
Venere e Marte (IV, 169-189)	Lo svelamento di Marte e Venere	--	--	--
Perseo e Andromeda (IV, 663-764)	Perseo libera Andromeda	--	--	--
Perseo contro Medusa (VI, 772-786)	La decapitazione di Medusa	--	--	--
Ratto di Proserpina e Ciane (V, 341-641)	- Il ratto di Proserpina - La metamorfosi di Ciane - Ricerche di Cerere	--	--	- Metamorfosi di Ciane - Ciane si oppone al passaggio del carro di Plutone
Trittolemo e Linco (V, 642-661)	- Trittolemo sul carro trainato da serpenti	--	--	--

<b>Soggetto mitologico</b>	<b>Temi “ovidiani”</b>	<b>Iconografia “ovidiana”</b>	<b>Situazione “ovidiana”</b>	<b>Indicatore “ovidiano”</b>
Niobe e la strage dei Niobidi (VI, 146-312)	- Sterminio dei Niobidi - Metamorfosi di Niobe	Niobe cerca di proteggere la più piccola delle figlie	Metamorfosi di Niobe tra i cadaveri dei figli	Uccisione dei figli maschi mentre sono a cavallo
Marsia (VI, 385-402)	- L’invenzione del flauto - Il ritrovamento del flauto da parte di Marsia - La punizione di Marsia - La metamorfosi	--	Il ritrovamento del flauto da parte di Marsia	--
Pelope (VI, 403-411)	--	--	--	--
Tereo, Procne e Filomela (VI, 424-675)	Il lauto banchetto	Il lauto banchetto	--	--
Medea e Giasone in Colchide (VII, 1-158)	- Incontro con Giasone e innamoramento di Medea - La prova contro i tori bronzei - Ratto del vello d’oro	--	--	--
Medea e le Peliadi (VII, 297-349)	Uccisione di Pelia	--	--	--
Fuga di Medea (VII, 350-403)	Medea fugge sul cocchio trainato da serpenti alati	--	--	--
Arianna (VII, 169-182)	- Dono del filo e uccisione del Minotauro - Abbandono di Arianna - Ritrovamento da parte di Dioniso	--	--	--
Dedalo e Icaro (VIII, 183-235)	- Fabbricazione delle ali: Dedalo solo - Fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell’officina - Applicazione delle ali - Il volo - Caduta di Icaro	--	Fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell’officina	--
Dedalo e Perdice (VIII, 236-259)	Uccisione di Perdice (?)	--	--	--
Meleagro, Atalanta e la caccia calidonia (VIII, 260-546)	- La caccia - Scontro con i Testiadi - Vendetta di Altea - Suicidio di Altea - Metamorfosi delle Meleagridi	Vendetta di Altea	- Scontro con i Testiadi - Metamorfosi delle Meleagridi	Suicidio di Altea
Canto di Orfeo (X, 1-737)	Orfeo incanta gli animali	--	--	--
Ganimede (X, 155-161)	- Ratto di Ganimede - Ganimede coppiere di Giove	--	--	--
Adone (X, 503-739)	- Caccia di Adone - Morte di Adone	--	Morte di Adone	Venere che accorre verso Adone ferito
Peleo e Teti (XI, 221-265)	--	--	--	--
Centauromachia (XII, 210-535)	Battaglia all’esterno tra Lapiti e Centauri	--	--	--

<b>Soggetto mitologico</b>	<b>Temi “ovidiani”</b>	<b>Iconografia “ovidiana”</b>	<b>Situazione “ovidiana”</b>	<b>Indicatore “ovidiano”</b>
Morte di Achille e giudizio delle armi (XII, 570-628 e XIII, 1-398)	Morte di Achille	--	--	--
Achille a Sciro (XIII, 162-171)	Svelamento di Achille	--	--	--
Trasporto del corpo di Achille (XIII, 282-287)	--	--	--	--
Filottete (XIII, 313-334)	Filottete ferito	--	--	--
Ratto del Palladio (XIII, 336-353)	Ulisse ruba il Palladio	--	--	--
Presa di Troia (XIII, 399-417)	Uccisione di Priamo	--	--	--
Polissena (XIII, 439-480)	--	--	--	--
Ecuba (XIII, 481-575)	--	--	--	--
Polifemo e Galatea (XIII, 749-897)	Canto d’amore	Polifemo canta il proprio amore a Galatea	--	--
Ippolito (XV, 493-546)	Morte di Ippolito	--	--	--

## VI. LE IDENTITÀ PER TEMA: I MOTIVI

<b>Soggetto mitologico</b>	<b>Esigenze intrinseche al contesto funerario</b>	<b>Ruolo della tradizione iconografica non ovidiana</b>	<b>Assenza di elementi caratterizzanti nel testo ovidiano</b>	<b>Assenza di elementi caratterizzanti nelle immagini</b>	<b>Riferimento congiunto a una tradizione iconografica precedente</b>	<b>Versioni non ovidiane</b>
Medea e le Peliadi	Uccisione di Pelia					
Marsia		- Invenzione del flauto: Minerva e Marsia - Punizione di Marsia	Invenzione del flauto: Minerva sola	Metamorfosi di Marsia		
Venere e Adone		- Caccia di Adone - Morte di Adone				
Giunone e Semele		- Morte di Semele e prima nascita di Bacco - Nascita di Bacco dalla coscia di Giove				

Soggetto mitologico	Esigenze intrinseche al contesto funerario	Ruolo della tradizione iconografica non ovidiana	Assenza di elementi caratterizzanti nel testo ovidiano	Assenza di elementi caratterizzanti nelle immagini	Riferimento congiunto a una tradizione iconografica precedente	Versioni non ovidiane
Proserpina			Ratto di Proserpina		Ricerche di Cerere	
Dedalo e Icaro	Applicazione delle ali	- Fabbricazione delle ali: Dedalo solo - Caduta di Icaro		Volo di Icaro		
Venere e Marte			Svelamento di Marte e Venere			
Ippolito			Morte di Ippolito			
Fetonte				Metamorfosi di Cicno		
Achille a Sciro						Svelamento di Achille
Medea e Giasone			Incontro con Giasone e innamoramento di Medea			- La prova contro i tori bronzei - Ratto del vello d'oro
Morte di Achille e giudizio delle armi						Morte di Achille
Centaumachia					Battaglia all'esterno tra Lapiti e Centauri	
Meleagro, Atalanta e la caccia calidonia					Caccia al cinghiale	
Pentee		Le Baccanti smembrano il corpo di Pentee				
Narciso		Narciso si specchia alla fonte				
Perseo e Andromeda			Perseo libera Andromeda			
Perseo contro Medusa						Decapitazione di Medusa
Acete e i pirati trasformati in delfini			La metamorfosi dei pirati			
Canto di Orfeo			Orfeo incanta gli animali			
Diana e Atteone		Supplizio di Atteone				

## VII. LE SITUAZIONI “OVIDIANE”

Soggetto mitologico	Tema	Situazione “ovidiana” indiretta	Situazione “ovidiana” diretta
Fetonte e le Eliadi	- Sole e Fetonte - Caduta di Fetonte	Richiesta del carro	Metamorfosi delle Eliadi
Venere e Adone	Caccia al cinghiale	Morte di Adone	
Dedalo e Icaro	Fabbricazione delle ali	Dedalo e Icaro nell’officina	
Meleagro, Atalanta e la caccia calidonia	- Caccia al cinghiale calidonio - Morte di Meleagro		- Scontro con i Testiadi - Metamorfosi delle Meleagridi
Niobe	- Strage dei Niobidi		Metamorfosi di Niobe tra i cadaveri dei figli
Marsia	Invenzione e ritrovamento del flauto		Ritrovamento del flauto da parte di Marsia (le tangenze si impostano con i <i>Fasti</i> )

## VIII. GLI INDICATORI “OVIDIANI”

Soggetto mitologico	Tema	Indicatori “ovidiani” indiretti	Indicatori “ovidiani” diretti
Giove e Semele	Allevamento di Bacco dalle Ninfe di Nisa	Allattamento di Bacco	
Plutone e Proserpina	- Ratto di Proserpina - Metamorfosi di Ciane	Ciane si oppone al passaggio del carro di Plutone e trasformazione della Ninfa in fonte	
Niobe e la strage dei Niobidi	Sterminio dei Niobidi	Cavalli	
Meleagro, Atalanta e la caccia calidonia	Suicidio di Altea		Pugnale
Venere e Adone	Caccia di Adone		Venere accorre verso Adone ferito
Diana e Atteone	Bagno di Diana	Grotta entro cui Diana si bagna	

## IX. LE ICONOGRAFIE “OVIDIANE”

Soggetto mitologico	Tema	Iconografie “ovidiane” indirette	Iconografie “ovidiane” dirette
Niobe	Sterminio dei Niobidi	Niobe cerca di proteggere la figlia più piccola	
Meleagro, Atalanta e la caccia calidonia	Vendetta di Altea		Altea brucia il tizzone
Tereo, Procne e Filomela	Il lauto banchetto		Filomela scaglia la testa di Iti, Tereo rovescia la mensa cannibalica, Procne fugge
Sole e Fetonte	La caduta di Fetonte		Fetonte cade dal carro del Sole
Polifemo e Galatea	Canto d’amore	Polifemo canta il proprio amore a Galatea	



X. SARCOFAGI E *METAMORFOSI*: RAPPORTI “INDIRETTI”

Mito	Tema	Rapporti “indiretti”: fattispecie
Fetonte e le Eliadi	Sole e Fetonte	Situazione “ovidiana”: - richiesta del carro
Venere e Adone	Caccia al cinghiale	Situazione “ovidiana”: - morte di Adone
Dedalo e Icaro	Fabbricazione delle ali	Situazione “ovidiana”: - Dedalo e Icaro nell’officina
Atteone	Bagno di Diana	Indicatore “ovidiano”: - grotta entro cui Diana si bagna
Giove e Semele	Allevamento di Bacco dalle Ninfe di Nisa	Indicatore “ovidiano”: - allattamento di Bacco
Plutone e Proserpina	- Ratto di Proserpina - Metamorfosi di Ciane	Indicatori “ovidiani”: - Ciane si oppone al passaggio del carro di Plutone - trasformazione della Ninfa in fonte
Niobe	Sterminio dei Niobidi	Indicatore “ovidiano”: - cavalli Iconografia “ovidiana”: - Niobe e la figlia
Polifemo e Galatea	Canto d’amore	Iconografia “ovidiana”: - Polifemo canta il proprio amore a Galatea

XI. SARCOFAGI E *METAMORFOSI*: RAPPORTI “DIRETTI”

Mito	Tema	Rapporti “diretti”: fattispecie
Fetonte e le Eliadi	Caduta di Fetonte	Situazione “ovidiana”: - metamorfosi delle Eliadi Iconografia “ovidiana”: - Fetonte cade dal carro del Sole
Meleagro	- Caccia al cinghiale - Morte di Meleagro	Situazione “ovidiana”: - scontro con i Testiadi - metamorfosi delle Meleagride
	Suicidio di Altea	Indicatore “ovidiano”: - pugnale
	Vendetta di Altea	Iconografia “ovidiana”: - Altea brucia il tizzone
Niobe	Sterminio dei Niobidi	Situazione “ovidiana”: - metamorfosi di Niobe
Marsia	Invenzione e ritrovamento del flauto	Situazione “ovidiana”: - ritrovamento del flauto da parte di Marsia
Venere e Adone	Caccia di Adone	Indicatore “ovidiano”: - Venere accorre verso Adone ferito
Tereo, Procne e Filomela	Il banchetto cannibalico	Iconografia “ovidiana”: - Filomela scaglia la testa di Iti; Tereo rovescia la mensa; Procne fugge

XII. LE PRODUZIONI DI SARCOFAGI E LE FATTISPECIE DI RAPPORTI CON LE *METAMORFOSI*

Mito	Tema	Fattispecie di rapporto con le <i>Metamorfosi</i>	Numero sarcofagi urbani	Numero sarcofagi attici	Numero sarcofagi asiatici	Numero sarcofagi provinciali
Venere e Adone	Morte di Adone	Situazione “ovidiana” indiretta	2			
	Caccia di Adone: Venere accorre	Indicatore “ovidiano” diretto	6			
Dedalo e Icaro	Fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell’officina	Situazione “ovidiana” indiretta			3	
Sole e Fetonte	Richiesta del carro	Situazione “ovidiana” indiretta	2			
	Caduta di Fetonte	Iconografia “ovidiana” diretta	12			2
	Metamorfosi delle Eliadi	Situazione “ovidiana” diretta	4			
Marsia	Ritrovamento del flauto da parte di Marsia	Situazione “ovidiana” diretta	1			
Meleagro e la caccia calidonia	Scontro con i Testiadi	Situazione “ovidiana” diretta	10			
	Vendetta di Altea	Iconografia “ovidiana” diretta	9			
	Suicidio di Altea	Indicatore “ovidiano” diretto	6			
	Metamorfosi delle Meleagridi	Situazione “ovidiana” diretta	2			
Niobe e i Niobidi	Metamorfosi di Niobe	Situazione “ovidiana” diretta	1			
	Sterminio dei Niobidi	- Indicatore “ovidiano” indiretto (Niobidi a cavallo) - Iconografia “ovidiana” indiretta (Niobe e la figlia più piccola)	7			
Plutone e Proserpina	Ratto di Proserpina e metamorfosi di Ciane	Indicatore “ovidiano” indiretto	3			
Giove e Semele	Allattamento di Bacco	Indicatore “ovidiano” indiretto	5	1		
Tereo, Procne e Filomela	Banchetto cannibalico di Tereo	Iconografia “ovidiana” diretta				2
Diana e Atteone	Bagno di Diana entro la grotta	Indicatore “ovidiano” indiretto	5			
Polifemo e Galatea	Canto d’amore	Iconografia “ovidiana” indiretta	1			

XIII. I SARCOFAGI URBANI E I RAPPORTI CON LE *METAMORFOSI*

	Occorrenze nel repertorio funerario	Temi mitologici	Numero di sarcofagi	Totale
Situazione “ovidiana” indiretta	2	- Morte di Adone - Fetonte chiede di guidare il carro	- 2 - 2	4

	<b>Occorrenze nel repertorio funerario</b>	<b>Temi mitologici</b>	<b>Numero di sarcofagi</b>	<b>Totale</b>
<b>Situazione “ovidiana” diretta</b>	5	- Metamorfosi delle Eliadi - Ritrovamento del flauto da parte di Marsia - Meleagro e i Testiadi - Metamorfosi delle Meleagridi - Metamorfosi di Niobe	- 4 - 1 - 10 - 2 - 1	18
<b>Indicatore “ovidiano” indiretto</b>	4	- Strage dei Niobidi: i figli a cavallo - Ciane si oppone al rapimento di Proserpina - Allattamento di Bacco - Diana al bagno entro la grotta	-7 -3 -5 - 5	20
<b>Indicatore “ovidiano” diretto</b>	2	- Caccia di Adone: Venere accorre - Suicidio di Altea	- 6 - 6	12
<b>Iconografia “ovidiana” indiretta</b>	2	- Niobe protegge la figlia più piccola dal massacro - Polifemo canta il proprio amore a Galatea	- 7 - 1	8
<b>Iconografia “ovidiana” diretta</b>	2	- Caduta di Fetonte - Vendetta di Altea	- 12 - 9	21

#### XIV. I SARCOFAGI PROVINCIALI E I RAPPORTI CON LE *METAMORFOSI*

	<b>Temi mitologici</b>	<b>Numero di sarcofagi</b>	<b>Provenienza</b>
<b>Iconografia “ovidiana” diretta</b>	Caduta di Fetonte dal carro del Sole	2	- <i>Venetia</i> (Aquileia?) - Nepi
<b>Iconografia “ovidiana” diretta</b>	Tereo e le Pandionidi: liberazione di Filomela (?) e banchetto cannibalico	2	Intercisa



PARTE II

MITI OVIDIANI TRA ARTE E LETTERATURA





## CAPITOLO I

# *SORS TUA MORTALIS; NON EST MORTALE QUOD OPTAS.* IL VIAGGIO DI FETONTE TRA LE SFERE CELESTI

### 1.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA

Della storia in cui il giovane Fetonte diviene auriga della quadriga solare Ovidio offre un lungo e articolato racconto che, trascorrendo tra il I e il II libro delle *Metamorfosi*, occupa circa quattrocento versi<sup>1</sup>. L'ampio respiro dato alla narrazione mitologica, unitamente al ricorso a un linguaggio sovente aulico e solenne, fanno sì che al testo poetico ben possa essere attribuito il titolo di epillio. E invero, quasi a voler rivaleggiare con ben più noti modelli, nello scritto ovidiano compaiono alcuni degli elementi più caratteristici di un piccolo *epos*: dall'*ekphrasis* delle porte del palazzo del Sole, che non può non richiamare alla mente le descrizioni di artefatti figurativi offerte da Virgilio nell'*Eneide*<sup>2</sup>; ai cataloghi, tanto cari ai poemi omerici<sup>3</sup>; sino alla dotta enumerazione delle costellazioni, allorché l'incapace Fetonte è trascinato per le vie del cielo dai cavalli del Sole.

Il testo ovidiano può essere scomposto in quattro atti, a loro volta caratterizzati da più scene a differente valenza, ora prevalentemente letteraria ora maggiormente descrittiva. Se il primo atto ruota attorno al desiderio di Fetonte di andare alla ricerca di prove che inconfutabilmente rendano ragione della sua discendenza divina, in quelli successivi si compie il disastroso viaggio nelle sfere celesti, che condurrà al tragico epilogo della morte del giovane auriga e alla metamorfosi delle sue sorelle, le Eliadi, nonché del fratellastro Cicno. Proviamo dunque a porre in luce quelle scene ricche di particolari visivi, ove meglio di altre la parola si fa immagine (*app. I.1*):

#### Atto I

Il primo atto di questo lungo racconto, tutto racchiuso entro i confini del I libro, si compone di una sola scena: *Fetonte e la discendenza divina* (I, 750-779), a carattere letterario. La narrazione si apre con il fanciullesco diverbio intercorso tra il presuntuoso Fetonte ed Epafo, figlio di Io, il quale, a guisa di dispetto, mette in dubbio la reale parentela dell'arrogante rivale con il Sole. Oltraggiato da queste parole, il giovane corre dalla madre Climene e, stringendole le braccia al collo, le chiede delle prove sulla sua discendenza. La donna, levando le mani verso l'astro splendente, giura che egli ha un dio quale padre; ma se ancora questo non fosse sufficiente, Climene intima al figlio di andare in prima persona a informarsi dal genitore celeste. E così, ebbro dalla felicità, Fetonte corre verso l'oriente, là dove il padre si leva sublime con il proprio carro sul mondo.

#### Atto II

<sup>1</sup> Sull'organizzazione della sequenza ovidiana si veda BASS 1977.

<sup>2</sup> Ad esempio: VERG. *Aen.* I, 455-493 (le porte di Cartagine e il muro del tempio di Giunone); VI, 20 e ss. (le porte del tempio di Apollo a Cuma); VII, 789-792 (lo scudo di Turno); VIII, 625-731 (lo scudo di Enea).

<sup>3</sup> Tra tutti cfr. HOM. *Il.* II, 494-759 (catalogo delle navi) o II, 816-877 (catalogo dei troiani).

Con i primi versi del II libro delle *Metamorfosi* si apre il secondo atto, caratterizzato da due scene: *La richiesta del carro* (II, 1-104) e *La preparazione della quadriga* (II, 105-149). La prima, ricca di particolari visivi che senza alcuna difficoltà si traducono in immagine nella mente del lettore, ha il suo inizio con la splendida descrizione della reggia del Sole<sup>4</sup>: posta su alte colonne, tutta d'oro splendente, d'avorio il fastigio del tetto e argentea le porte; ed è proprio su queste porte che si concentra l'attenzione di Ovidio, volta a restituire con l'aiuto della poesia le pregiate raffigurazioni scolpite nel fulgido metallo<sup>5</sup>. Ecco che Fetonte si dirige a gran passi verso il padre, ma è costretto ad arrestarsi sulla via, giacché, mortali, i suoi occhi non riescono a reggere lo splendore dei raggi solari. Al dio che *purpurea velatus veste sedebat in solio [...] claris lucente smaragdis* (II, 23-24), il giovane riferisce i propri dubbi e chiede di poter ricevere una prova della loro stretta parentela. Il tenero padre, all'udire quelle parole, si leva la corona di raggi, avvicina a sé il figlio e, abbracciandolo, gli promette di esaudire qualsiasi sua richiesta. Ed ecco che l'incauto Fetonte pretende di guidare per un sol giorno il carro solare. Tutte le paure e gli ammonimenti colmi di paterno affetto prendono corpo in un lungo monologo che il saggio immortale rivolge all'intrepido giovane: se in un primo momento egli tenta di far ravvedere il figlio sulla richiesta da avanzare per dimostrare il legame che li unisce, il prosieguo del discorso è tutto incentrato sull'enumerazione delle più temibili figure che popolano lo zodiaco. Vani saranno questi discorsi: il dio ha promesso e, pur conscio dell'ineluttabile sventura, deve mantenere la parola data. Nella seconda scena (*La preparazione della quadriga*), anch'essa a carattere descrittivo, il Sole, ormai rassegnato, accompagna al carro il figlio che, colmo di gioia, già esamina quella mirabile opera fulgente d'oro. E quando l'Aurora spalanca le porte del palazzo, ecco che le Ore, staccati i destrieri che sputano fuoco dalle mangiatoie, li aggiungono alla quadriga (*ignemque vomentes ambrosiae suco saturos praesepebus altis quadripedes ducunt adduntque sonantia frena*: II, 119-121). Dopo aver spalmato sul viso del figlio un magico unguento atto a proteggerlo dal fuoco e avergli cinto la testa con la splendente corona di raggi (*tum pater ora sui sacro medicamine nati contigit et rapidae fecit patientia flammae impositaque comae radios*; II, 122-124), il Sole rivolge all'impavido Fetonte un secondo patetico discorso in cui, sebbene gli fornisca alcune veloci spiegazioni per la guida del carro nelle sfere celesti, tenta ancora per l'ultima volta di dissuaderlo dal compiere una simile impresa.

### Atto III

Il terzo grande atto, cuore pulsante dell'intero racconto, si compone di tre scene: *Il viaggio nel cielo* (II, 150-271), *La preghiera della Terra* (II, 272-303) e *La caduta di Fetonte* (II, 304-328). La prima, tutta incentrata sui disastri cosmici compiuti dal giovane auriga durante il folle tragitto con il carro del Sole, è a carattere letterario. Balzato gioioso sopra la nuova conquista dorata, Fetonte s'avvia nel cielo infinito. Ma i cavalli che già dimenano gli zoccoli fendendo l'aria, non riconoscono il peso troppo leggero dell'auriga e, imbizzariti, abbandonano la via maestra per addentrarsi in porzioni di cielo prima mai solcate. Fetonte, impaurito e impotente, non sa come maneggiare le briglie: tale è la furia dei destrieri rampanti che, anche se prendesse qualche iniziativa, le sue misere forze di giovane non potrebbero in alcun modo imporsi. È a questo punto che si palesano davanti agli occhi del lettore i primi disastri cosmici causati dall'erroneo tragitto del carro solare, che coinvolgono il cielo e le costellazioni. La paura di Fetonte cresce allorché scorge, lontana e maestosa, la terra: rimpiange a quel punto di avere un genitore divino e, atterrito, abbandona le inutili redini *quae postquam summum tetigere iacentia tergum, exspatiantur equi nulloque inhibente per auras ignote regionis eunt* (II, 201-203). Priva di una guida, la quadriga del Sole ora si avventura nel profondo del cielo, ora si dirige a precipizio verso la terra, dando così avvio a una nuova catastrofe che, dapprima, coinvolge le montagne, per poi spostarsi verso il basso e interessare i fiumi, i laghi e persino il mare:

<sup>4</sup> Ov. met. II, 1-4: *regia Solis erat sublimibus alta columnis, clara micante auro flammisque imitante pyropo, cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat, argenti bifores radiabant lumine valvae*. Per un'analisi della descrizione della reggia del Sole, in rapporto anche alla più ampia letteratura e in particolare ai precedenti omerici e virgiliani, si veda: HERTER 1958; BROWN 1987.

<sup>5</sup> Ov. met. II, 6-18. Non è questo il solo esempio di genere ecfrastico all'interno del poema del cambiamento, si vedano pure le descrizioni delle tele tessute da Aracne e Minerva (VI, 70-128) o del cratere di Alcon (XIII, 681-701).

il globo intero si essicca e brucia sotto i raggi del sole<sup>6</sup>. La seconda scena (*La preghiera della Terra*), anch'essa a valenza letteraria, è tutta incentrata sul drammatico appello che *Tellus*, squassata e fumante, rivolge al padre degli dei: *sustulit oppressos collo tenus arida vultus opposuitque manum fronti* (II, 275-276) e protesta contro Giove per la propria terribile sorte. Lei che è martoriata dal vomere tutto l'anno, lei che offre messi in abbondanza per gli uomini e incenso per gli dei è costretta ora a perire sotto il fuoco del sole; e nel suo tragico destino la seguono pure il mare e il cielo. A seguito di questa preghiera prende avvio la terza scena (*La caduta di Fetonte*), a carattere squisitamente descrittivo: Giove, dopo aver chiamato a testimoni tutti gli dei della sua decisione di intervenire, *summam petit arduus arcem [...] inonat et dextra libratum fulmen ab aure misit in aurigam pariterque animaque rotisque expulit* (II, 306-313). I cavalli imbizzarriti s'impennano e squassano il cocchio solare (*consternantur equi et saltu in contraria facto colla iugo eripiunt abruptaque lora relinquunt*; II, 314-315): Fetonte precipita lasciando dietro di sé, quasi fosse una cometa, una scia luminosa e viene accolto dalle acque dell'Eridano (*at Phaethon [...] volvitur in praeceps*; II, 319-320); alle Naiadi spetta il compito di seppellire il corpo dello sventurato giovane caduto a seguito di una grande impresa.

#### Atto IV

L'ultimo atto di questa drammatica storia si compone di due sole scene, entrambe ricche di vividi particolari descrittivi: *La metamorfosi delle Eliadi* (II, 329-366) e *La metamorfosi di Cicno* (II, 367-380). La prima si apre con la desolante immagine del Sole che, in lutto, si rifiuta di condurre nuovamente il proprio carro, tanto che un intero giorno trascorre senza luce: a rischiarare la terra sono quei fuochi che ancora ardono a seguito del disastroso passaggio di Fetonte nel cielo. Climene vaga per ogni dove alla ricerca del corpo del figlio e infine trova, in terra straniera, la sua tomba: si getta sopra il gelido marmo, tentando di scaldarlo con il proprio corpo. Al dolore materno si uniscono le Eliadi, le sorelle di Fetonte, che si prosternano sopra il sepolcro e per quattro giorni di seguito si battono il petto. Ed è a quel punto che una delle fanciulle, provando a stendersi sopra l'amato tumulo, *questa est deriguisse pedes; ad quam conata venire [...] Lapetie subita radice retenta est* (II, 347-349). La progressiva trasformazione delle Eliadi, come già per Dafne, prende avvio dalla parte inferiore del corpo, allorché i piedi si fissano in radici, per poi proseguire dolcemente verso il ventre, che viene avvolto da una scorza legnosa (*complecitur inguina cortex perque gradus uterum pectusque umerusque manusque*; II, 353-354) e continuare fin sulla chioma, ormai dalle forme di un ricco fogliame (*cum crimen manibus laniare pararet, avellit frondes*; II, 350-351). *Ambit et exstabant tantum ora vocantia matrem* (II, 355): Climene dopo aver dispensato tra tutte gli ultimi baci, tenta di strappare i corpi delle figlie dall'abbraccio del legno, spezzando i teneri rametti da cui esce copioso del sangue. Le Eliadi, prima che la metamorfosi sia compiuta, riescono solo a implorare la madre di non seguire oltre, giacché insieme al legno strazia anche i loro corpi. Ma da quegli alberi appena creati continuano a sgorgare lacrime che, rapprendendosi al sole, si trasformano in gocce di ambra. Ugualmente alla precedente, pure l'ultima scena (*La metamorfosi di Cicno*) verte tutta su un cambiamento, ossia quello di Cicno, il fratellastro di Fetonte per parte di madre. Abbandonato il regno ligure su cui governa, egli vaga lungo le sponde dell'Eridano, sempre piangendo la sorte del congiunto e, tutto d'un tratto, la sua voce di uomo inizia a farsi sottile: è attraverso un input sonoro che in questo caso Ovidio dà avvio alla metamorfosi (*cum vox est tenuata viro canaeque capillos dissimulant plumae collumque pectore longe porrigitur digitosque ligat iunctura rubentes, penna latus velat, tenet os sine acumine rostrum*; II, 373-376). Così Cicno diventa un candido cigno e, ancora nella nuova forma

<sup>6</sup> È qui che si susseguono i due grandi elenchi delle distruzioni perpetrate da Fetonte sulla terra: quelli delle montagne e dei fiumi. Gli oronimi e i nomi di molteplici corsi d'acqua si rincorrono in maniera caotica, quasi metafora del folle e disordinato viaggio del figlio di Climene che trascorre nei cieli senza una meta precisa (su questi elenchi cfr. BARCHIESI 2011, p. 253). Sovente i danni del giovane assumono un significato eziologico, quale spiegazione dei fenomeni naturali ancora visibili: la Libia diviene deserto perché prosciugata di rivoli e sorgenti; il Nilo, per fuggire al calore eccessivo, avrebbe nascosto la testa in qualche luogo remoto sotto le sabbie del deserto (qui risiede la spiegazione dell'impossibilità per gli antichi di trovare le sorgenti del grande fiume, scoperte solo nel XIX secolo); gli Etiopi, invece, assumono un colore più scuro, che ancora oggi conservano, perché per il troppo caldo il sangue sarebbe stato richiamato a fior di pelle. Solo dopo il terribile viaggio del figlio di Climene, le ninfe in lutto avrebbero pianto laghi e sorgenti.

animale, mantiene l'astio contro quel cielo dominato da Giove, causa della morte dall'amato fratello: al cielo infatti preferisce gli ampi e placidi laghi.

## 1.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

Il mito dell'incosciente auriga irrompe nell'orizzonte letterario solo nel V secolo a.C., allorché Eschilo ed Euripide vi dedicano rispettivamente le *Eliadi*<sup>7</sup> e un *Fetonte*<sup>8</sup>, di cui purtroppo non sopravvivono che scarni brandelli di versi. Eppure, la storia per poter essere messa in scena in maniera compiuta dai grandi tragici, che con le loro opere contribuiscono a rendere celebre e fissare l'impalcatura generale della leggenda, doveva avere origini ben più antiche e circolare già da tempo almeno a livello di tradizione orale. Un primo e più antico riferimento al mito sembra essere conservato in alcuni frammenti attribuiti a Esiodo, ove però il poeta ricorda solo il motivo della generazione dell'ambra dalle lacrime delle sorelle di Fetonte<sup>9</sup>. Non è affatto improbabile che già nelle più antiche redazioni la vicenda delle Eliadi fosse strettamente legata a quella del giovane che ebbe l'ardire di divenire auriga della quadriga del Sole; ma di tutto questo, vuoi per un capriccio del caso vuoi per una mancanza di interesse, nulla è pervenuto nei poeti arcaici.

Spetterà dunque, come precedentemente anticipato, al mondo della tragedia rendere celebre la vicenda di Fetonte. Eschilo, nella propria opera, probabilmente riprende e amplia il motivo esiodeo della trasformazione delle Eliadi in pioppi, dalle cui lacrime si sarebbe generata l'ambra<sup>10</sup>. Diversa e forse più romanzata è la trama del *Fetonte* euripideo: Merope, padre putativo di Fetonte<sup>11</sup>, si prodiga nell'organizzare un ambizioso matrimonio tra il figlio e una dea, un progetto che risulta nient'affatto gradito al ragazzo. La madre Climene, rivelandogli la sua vera discendenza, esorta il giovane a recarsi dal Sole, il quale, secondo un'antica promessa, si sarebbe impegnato a esaudire qualsiasi richiesta avanzata da Fetonte per dimostrare la sua reale paternità<sup>12</sup>. In questa tragedia sarebbe inoltre comparso il motivo del tutto originale, e mai più ripreso nella letteratura successiva, del Sole che, in groppa a un destriero alato, insegue per il cielo il giovane incosciente indicandogli a gran voce le istruzioni per la guida della quadriga<sup>13</sup>. Euripide ricorda pure altrove alcuni momenti della triste vicenda e in particolare la metamorfosi

<sup>7</sup> TrGF F68-73a, Radt.

<sup>8</sup> TrGF fr. 771-786, Nauck; ma cfr. anche DIGGLE 1970, pp. 53 e ss.

<sup>9</sup> Fr. 150, Merkelbach, West; si veda anche: CIAPPI 2000, p. 118, nt. 11; GUIDORIZZI 2000, p. 429, nt. 743 e p. 432, nt. 750. Pure nella *Teogonia* Esiodo cita l'avventura di un certo Fetonte figlio di Aurora e di Cefalo, che deve però essere attribuito a un'altra tradizione mitologica differente da quella in esame: "il valoroso Fetonte, uomo somigliante agli dei: lui ancora ragazzo [...], fanciullo dall'animo ingenuo, portò via dopo averlo rapito la dea Afrodite [...] e lo fece nei templi divini guardiano del santuario durante la notte demone divino" (trad. a cura di A. Colonna); sull'analisi di questo passo si rimanda a DIGGLE 1970, pp. 10-15. La medesima tradizione è registrata in seguito da PAUS. I, 3, 1: "da essa [Emera] sarebbe nato Fetonte [...] e lo fece custode del tempio" (trad. a cura di D. Musti).

<sup>10</sup> Cfr. PLIN. nat. XXXVII, 31: *sorores luctu mutatas in arbores populos lacrimis electrum omnibus annis fundere iuxta Eridanum amnem [...] plurimi poëtae dixere primique, ut arbitror, Aeschylus [...]*. Sulla scorta del confronto con il testo di Igino (*fab.* 152 A) e di Ovidio (in particolare *met.* II, 333 e ss.) J. Diggle tenta di ricostruire, pur con la cautela imposta dalla perdita di ogni dato certo, le linee generali della trama della tragedia eschilea: le sorelle di Fetonte avrebbero aiutato di nascosto il giovane nel compimento della propria impresa, preparando la quadriga e aggiungendo i cavalli dalle narici infuocate. Come punizione di tanto ardire le fanciulle sarebbero state costrette a vagare per diverse terre alla ricerca della tomba del fratello e lì sarebbero state poi mutate in alberi; DIGGLE 1970, pp. 27-32.

<sup>11</sup> Il tragediografo fa risalire la nascita di Fetonte a un incontro illecito tra Climene e il Sole; a questo episodio è collegata l'introduzione del marito legale della donna, Merope re dell'Etiopia, quale padre putativo del ragazzo.

<sup>12</sup> Probabilmente ad accompagnare il rampollo alla reggia solare doveva essere un pedagogo, a cui doveva forse essere anche assegnato il compito di narrare a Climene la drammatica guida di Fetonte tra le sfere celesti.

<sup>13</sup> Per una completa analisi della tragedia euripidea si veda DIGGLE 1970; ma cfr. anche GUIDORIZZI 2000, p. 429, nt. 743. Secondo alcuni studiosi è l'opera di Eschilo a godere di grande fortuna tra i posteri, mentre quella di Euripide non pare ricevere particolare riscontro nelle fonti successive, pur continuando a essere letta e conosciuta specialmente nel corso del I secolo d.C.; così DIGGLE 1970, pp. 6-7; *contra* BARCHIESI 2011, p. 230, il quale ritiene che la tragedia di Euripide abbia goduto di ampia notorietà.



cui vanno incontro le sorelle di Fetonte<sup>14</sup>. A partire dalla fine del V secolo a.C. della storia scrivono Filosseno di Citera<sup>15</sup>, Nicandro<sup>16</sup>, Satiro<sup>17</sup> e fors'anche Carete di Mitilene<sup>18</sup>; ma delle loro opere nulla ci è pervenuto, se non lacerti di versi che non aiutano in un più ampio tentativo di ricostruzione delle trame. Durante l'età ellenistica molteplici sono le allusioni, più o meno nutrite, al mito e in questo periodo particolare interesse è rivolto, in virtù del ruolo eziologico, alla trasformazione delle Eliadi in pioppi: così, ad esempio, fanno Apollonio Rodio<sup>19</sup> e Diodoro Siculo<sup>20</sup>.

Il mito dell'imprudente Fetonte attira l'attenzione pure degli autori latini: Lucrezio dedica una breve parentesi all'episodio del disastroso viaggio nel cielo e alla successiva caduta del giovane auriga sotto i fulmini lanciati da Giove<sup>21</sup>; Orazio cita brevemente la storia quale esempio di tracotanza<sup>22</sup>; Virgilio pare invece essere particolarmente attratto dagli epiloghi metamorfici, giacché oltre a menzionare la trasformazione delle Eliadi in ontani e non già in pioppi come da tradizione precedente, ricorda pure il cambiamento di Cicno in un candido Cigno a seguito della perdita di Fetonte, il giovane da lui amato<sup>23</sup>.

Ma al sorgere del I secolo d.C. sarà Ovidio a fornire la versione più ampia e dettagliata della storia, non immemore della tradizione precedente, in particolare delle tragedie di Eschilo<sup>24</sup>, ma soprattutto di Euripide<sup>25</sup>; a quest'ultimo deve probabilmente essere ricondotto il motivo della richiesta di Fetonte di guidare il carro del Sole quale prova atta a confermare la propria origine<sup>26</sup>. Ma come spesso accade, pur collocandosi nel solco di una tradizione ormai consolidata, il poeta di Sulmona introduce all'interno della vulgata degli elementi affatto innovativi, come la protesta della *Tellus* a Giove a seguito delle devastazioni che la guida imprudente del figlio di Climene produce sulla terra. Il racconto di Ovidio si chiude, ma non poteva essere altrimenti, con la metamorfosi delle Eliadi in pioppi e con la trasformazione di Cicno nel candido pennuto, in cui il motivo dell'amore pederastico per Fetonte, a differenza di Virgilio, traspare solo in filigrana e il dolore del re dei Liguri sembra semmai attribuibile al rapporto di parentela per parte di madre che unisce i due<sup>27</sup>. Pure Igino, contemporaneo di Ovidio e bibliotecario di Augusto, sembra essere particolarmente interessato al mito, giacché offre ben due racconti. Nel primo<sup>28</sup>, che si intreccia con la vicenda di Deucalione e Pirra e del diluvio universale, Fetonte sale all'insaputa del padre celeste sul cocchio solare e, trasportato troppo in alto, cade nel fiume Eridano dove viene colpito da un fulmine di Giove. Le sue

<sup>14</sup> E. *Hipp.* 736-741.

<sup>15</sup> Fr. 834, Page.

<sup>16</sup> Cfr. PLIN. *nat.* XXXVII, 31.

<sup>17</sup> Così riferisce PLIN. *nat.* XXXVII, 31.

<sup>18</sup> Storico vissuto al tempo di Alessandro; FGtHist 125 F 8.

<sup>19</sup> A.R. IV, 596-606.

<sup>20</sup> D.S. V, 23. Lo storico però, mosso da un forte spirito razionalistico, non crede che la leggenda e i significati eziologici a essa connessi abbiano alcun fondamento: "i creatori di questa favola hanno sbagliato tutti, e i loro argomenti sono stati confutati" (trad. a cura di G. Cordiano, M. Zorat).

<sup>21</sup> LUCR. V, 391-405.

<sup>22</sup> HOR. *carm.* IV, 11, 25-26.

<sup>23</sup> VERG. *ecl.* VI, 93-95 (Eliadi) e *Aen.* X, 189-193 (Cicno).

<sup>24</sup> Dal drammaturgo il poeta augusteo avrebbe forse attinto il motivo del dibattito intercorso tra Epafò e Fetonte quale causa scatenante l'intera vicenda; si veda BRACCESI 1972, e più in generale per la derivazione del dettato ovidiano dalla tragedia eschilea.

<sup>25</sup> L'influenza di Euripide, anche se non è la fonte principale utilizzata da Ovidio, è riconoscibile, tanto che il testo delle *Metamorfosi* ha rilevanza per la ricostruzione della tragedia frammentaria; DIGGLE 1970, *passim*; ma cfr. BARCHIESI 2011, p. 231: "Ovidio ripropone Euripide in un contesto romano che ne trasforma, ma non ne cancella la valenza politica". Sui rapporti che intercorrono tra l'opera euripidea e le *Metamorfosi* rilevante è l'attenta analisi condotta in CIAPPI 2000.

<sup>26</sup> La dipendenza dalla tragedia di Euripide è evidente allorché Fetonte, nel pieno del disastro cosmico da lui causato, rimpiange di essere venuto a conoscenza della propria discendenza e *iam Meropis dici cupiens* (Ov. *met.* II, 180). L'inserzione improvvisa di questo personaggio nel racconto di Ovidio, mai spiegata precedentemente, è indizio di un diretto riecheggiamento dell'opera del grande drammaturgo.

<sup>27</sup> Probabilmente la fonte utilizzata dal cantore di Sulmona per l'episodio del re dei Liguri è da individuare negli *Erotes e kaloi* di Fanocle, ove il motivo è attestato per la prima volta; CIAPPI 2000, p. 163.

<sup>28</sup> HYG. *fab.* 152 A.

sorelle, che avevano attaccato il carro contravvenendo agli ordini del padre, saranno mutate in pioppi. Se questa versione mostra una forte dipendenza dall'orizzonte tragico, in particolare dalle *Eliadi* di Eschilo<sup>29</sup>, il secondo racconto<sup>30</sup> è invece fortemente debitore alle *Metamorfosi*<sup>31</sup>. Le maggiori differenze che si riscontrano rispetto al testo ovidiano interessano la genealogia di Fetonte, nato dall'unione tra Climeno, figlio del Sole, e la ninfa Merope<sup>32</sup>, unitamente all'assenza dell'invocazione della *Tellus* a Giove.

Nel corso del I secolo d.C. molteplici saranno i riferimenti a vari dettagli della storia mitica: Plutarco oppone alla tranquillità di Socrate i capricci di Fetonte perché nessuno gli affida il cocchio solare<sup>33</sup>; Plinio menziona la trasformazione delle Eliadi quale spiegazione della generazione dell'ambra<sup>34</sup>; ma in particolare il momento più citato nella letteratura del tempo è il fallito tentativo del figlio di Climene di arrogarsi le prerogative solari, che diviene sovente paradigma del sovrano incapace e del mal governo da lui esercitato<sup>35</sup>. Ancora nel II secolo d.C. Luciano ricorda più volte e con diversa ampiezza la tragica storia: se nell'*Ambra o i Cigni*<sup>36</sup> è presente un chiaro disappunto del poeta per non aver trovato sul fiume Eridano, come voleva la tradizione mitica, né le pietre preziose né il candido pennuto, in chiaro dileggio delle antiche leggende, altrove egli narra, con meno scetticismo, gli episodi più pregnanti<sup>37</sup>. In particolare nei *Dialoghi degli Dei*<sup>38</sup>, dallo scontro verbale tra Zeus ed Elios emerge con evidenza come le pressioni per guidare il cocchio solare non provengano solo dal giovane incosciente, ma anche dalla madre Climene, a cui viene così affidato un ruolo di primaria importanza nello svolgimento degli eventi del tutto assente in Ovidio, ove la madre compare per lo più dopo la morte del figlio senza incidere sullo sviluppo iniziale della trama<sup>39</sup>; il motivo di Climene quale protagonista della vicenda è probabilmente da ricondurre alla tragedia euripidea<sup>40</sup>.

L'unico che ancora nel V secolo d.C. rivaleggia con il racconto ovidiano è Nonno di Panopoli<sup>41</sup>, il quale dedica alla vicenda di Fetonte e alla sua tragica sorte circa quattrocento versi, un piccolo epillio che ben può essere accostato al testo delle *Metamorfosi*. Eppure, sebbene entrambe le narrazioni si inseriscano all'interno della medesima cornice mitica e condividano certamente molti aspetti, le forti differenze impongono grande cautela nel supporre un rapporto di dipendenza tra i due testi. Nonno, invero, dedica ampio spazio agli antefatti del mito, dall'incontro tra Climene e il Sole al loro matrimonio, dalla nascita di Fetonte alla sua infanzia con i relativi presagi di morte. In particolare, del tutto diversa da Ovidio è la motivazione che sottende la richiesta della quadriga, non già quale prova di un legame di parentela, ma perché il giovane, ossessionato dai carri, desidera a tutti i costi imitare il padre divino<sup>42</sup>. Ma le divergenze tra le due narrazioni non terminano qui: nello scrittore di Panopoli Fetonte non

<sup>29</sup> Cfr. *supra* nel presente paragrafo nota 10.

<sup>30</sup> HYG. *fab.* 154.

<sup>31</sup> Sebbene il dettato di Igino rechi il titolo "Fetonte secondo Esiodo". Nonostante il testo sia annoverato tra i frammenti del poeta arcaico, la sua attendibilità suscita tutt'oggi ancora forti perplessità e rimane piuttosto dubbiosa; cfr. GUIDORIZZI 2000, pp. 431-432, nt. 748.

<sup>32</sup> Probabilmente qui Igino confonde i nomi della versione euripidea, secondo cui Climene è la madre mentre Merope il padre putativo di Fetonte.

<sup>33</sup> PLU. *Moralia* I 4 F (*De tranquillitate animi*).

<sup>34</sup> PLIN. *nat.* XXXVII, 31. Mosso da uno spirito assai razionalistico, il naturalista afferma sin dall'inizio che *occasio est vanitatis Graecorum detegendae [...] non quidquid illi prodidere mirandum*.

<sup>35</sup> Tra i diversi autori si ricordano qui: Seneca (*Phaedr.* 1090-1096), in cui i disastri di Fetonte vengono paragonati al cattivo governo operato da Caligola a cui solo Claudio, novello Giove, può porre tregua; Lucano (fr. 7, Morel); Stazio (*Theb.* VI, 320-325). Per un'analisi delle fonti del I secolo d.C. in chiave politica si veda DEGL'INNOCENTI PIERINI 1990, pp. 251-270.

<sup>36</sup> LUCIANUS *Herc.* 56, 1-3.

<sup>37</sup> Ad esempio LUCIANUS *Salt.* 55 (trasformazione delle Eliadi e generazione dell'ambra).

<sup>38</sup> LUCIANUS *DDeor.* 25.

<sup>39</sup> Cfr. BARCHIESI 2011, p. 231: "Climene [...] compare nel *post mortem* luttuoso, ma non incide sullo sviluppo iniziale della vicenda, e quindi l'enfasi cade sul rapporto tra padre e figlio. Affrontandosi, il Sole e Fetonte danno luogo a un potente dramma di successione carico di significati politici contemporanei nel quadro dell'ideologia augustea".

<sup>40</sup> Così DIGGLE 1970, pp. 187-189.

<sup>41</sup> NONN. *D.* XXXVIII, 90-434.

<sup>42</sup> "Con una sorta di fusione tra la passione tardo antica per lo sport del circo e l'ossessione adolescenziale per la figura paterna": BARCHIESI 2011, p. 231. Il motivo della passione di Fetonte per i carri è già ricordato in PHILOSTR. *Im.* I, 11.

riesce a condurre il carro perché stupito e meravigliato, non già impaurito, dallo spettacolo celeste che si dipana sotto i propri occhi; se in Ovidio i danni fetontei interessano parimenti cielo e terra, in Nonno il disordine è esclusivamente cosmico; nello scrittore di Panopoli Fetonte, dopo essere stato abbattuto da un fulmine di Zeus ed essere caduto nell'Eridano, sarà oggetto di un catasterismo, divenendo così la costellazione dell'Auriga, fenomeno del tutto estraneo alle *Metamorfosi* in cui di ben altra importanza e valenza politica saranno le trasformazioni in stelle ivi citate<sup>43</sup>.

### 1.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Alla fortuna che la letteratura riserva al giovane auriga e alla sua tracotante impresa corrispondono poche testimonianze nel mondo delle immagini, ove invero compare assai tardi: del tutto assente nel repertorio figurativo di età greca, la leggenda è attestata solo a partire dal IV-III secolo a.C. in scarabei a globulo etruschi<sup>44</sup>. Scarsamente noto pure nel mondo romano, sarà solo con il II secolo d.C. che il mito godrà di un periodo di gran moda nella produzione di sarcofagi. Dei diversi episodi della leggenda il repertorio iconografico recepisce per lo più i due momenti cardine e riassuntivi l'intera storia, ossia la perorazione di Fetonte presso il padre celeste e la caduta del giovane dalla quadriga del Sole. Quest'ultimo tema, in particolare, è il primo a essere messo in scena nell'orizzonte figurativo su un ristretto, ma compatto gruppo di scarabei etruschi. Le immagini rappresentano per lo più l'inesperto auriga che, sbalzato dal cocchio con i cavalli imbizzarriti, precipita a testa in giù (*tav. 1, fig. 1*) ovvero il corpo di Fetonte disteso al di sotto di destrieri rampanti<sup>45</sup> (*tav. 1, fig. 2*).

Ma il mito non riesce ancora a imporsi nel variegato orizzonte iconografico: dopo queste prime modeste attestazioni si dovrà attendere un lungo periodo di tempo per poter di nuovo assistere alla messa in scena dell'avventura di Fetonte, che ricompare solo verso la fine del I secolo a.C. ancora una volta nel repertorio glittico. Il tema prediletto in via esclusiva è nuovamente quello della caduta del figlio del Sole, messo in scena su due esemplari con iconografie piuttosto differenti: se in una pasta vitrea<sup>46</sup> (*tav. 1, fig. 3*) la raffigurazione, disposta su un piano orizzontale, è ridotta all'essenziale con due cavalli imbizzarriti che rovesciano il cocchio su cui è Fetonte, decisamente più complessa e ricca è invece l'immagine di un cammeo in sardonica, sulla cui autenticità sono però stati avanzati forti dubbi<sup>47</sup> (*tav. 1, fig. 4*). Il centro della gemma è occupato dalla quadriga squassata dai cavalli irati, collocati su più piani in profondità, da cui ne viene sbalzato il giovane auriga che precipita a testa in giù. Ad accogliere Fetonte saranno le onde del fiume Eridano, simboleggiato dall'anfora da cui sgorga copiosa l'acqua, e Cigno, che già ha perso le sembianze umane per divenire un cigno alato; da sinistra sopraggiunge, a frenare il furore dei cavalli, un giovane in groppa a un destriero che potrebbe essere identificato come uno dei Venti.

<sup>43</sup> Il catasterismo di Fetonte è ricordato già in HYG. *astr.* II, 42.2. Sui rapporti tra la narrazione di Ovidio e quella di Nonno di Panopoli si veda: DIGGLE 1970, pp. 180-220; KNOX 1988; CIAPPI 2000, pp. 117-120 e *passim*; BARCHIESI 2011, p. 231. Il mito, con notevoli varianti, è pure ripreso nelle *Storie incredibili* di Palefato (52), in un racconto che però viene considerato un'aggiunta di età tardo antica e attribuito a un epitomatore cosiddetto Pseudo-Palefato. E la storia di Fetonte, quale esempio della diffidenza che ancora oggi i padri riserbano nel cedere alle audaci richieste dei figli è pure ricordato da Dante nel XVII canto del *Paradiso* (vv. 1-3): "qual venne a Clinmenè, per accertarsi di ciò ch'avea incotro a sé udito, quei ch'ancor fa li padri ai figli scarsi".

<sup>44</sup> Una raffigurazione della tragica storia di Fetonte probabilmente compare pure nella decorazione interna della cella del Mausoleo di Belevi (III secolo a.C.), come sembrerebbero rimandare le iscrizioni dei blocchi dell'architrave che restituiscono i nomi del giovane auriga, delle Eliadi e di Zeus; si veda PRASCHNIKER, THEUER 1979, p. 148.

<sup>45</sup> In un solo caso (scarabeo a globulo, Roma, Villa Giulia) il figlio del Sole è raffigurato ancora sopra il cocchio; un compendio di manufatti è fornito in ZAZOFF 1968, p. 132, nn. 269-271 e pp. 192-193, nn. 1185-1189. Cfr. anche TORELLI 2002, pp. 147-148, per i significati sottesi alla rappresentazione della storia negli scarabei.

<sup>46</sup> Monaco, Staatliche Münzsammlung; su cui AGDS I-2, p. 169, n. 1673. L'editore propone l'identificazione con Fetonte come dubbia, ma credo che possa essere accettata con un buon grado di verisimiglianza.

<sup>47</sup> Età augustea (?), un tempo a Parigi, ora a Firenze, Museo Archeologico Nazionale; su cui: FURTWÄGLER 1900, p. 263, n. 2; BARATTE 1994, p. 353, n. 22. Lo ritengono un falso: CURTIUS 1944-1945, pp. 12-14; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 183.

Tra la tarda età augustea e gli inizi di quella tiberiana il mito ricompare in una matrice di coppa aretina (tav. 2, fig. 5), a firma di *M. Perennius Bargathes*<sup>48</sup>, ove sono rappresentati due episodi della saga. Su un lato è messa in scena la caduta di Fetonte alla presenza di un'imponente figura alata in cui è forse da riconoscere Aurora<sup>49</sup>; sulla destra sono Giove, che reca nella mano levata la folgore mortale, e Diana, la quale, fatto assai strano, incorda l'arco verso il figlio di Climene<sup>50</sup>. A sinistra è il Sole, colto mentre tenta di riportare all'ordine i cavalli imbizzarriti. Sul lato opposto trova invece raffigurazione la progressiva trasformazione delle Eliadi in pioppi, resa attraverso l'inserimento di rametti che si dipartono dalle spalle delle giovani<sup>51</sup>; sfugge invece il significato delle tre figure maschili che si intercalano alle sorelle di Fetonte. Ora, la vicinanza cronologica con le *Metamorfosi* impone di analizzare la raffigurazione in rapporto al testo ovidiano, al fine di evidenziare, se presenti, eventuali rapporti. In realtà, seppure sussistano concordanze a livello di tema, la caduta (Atto III, Scena 3) e la metamorfosi delle Eliadi (Atto IV, Scena 1), non vi sono elementi precipi che permettano di riconoscere più precisi e univoci punti di contatto; anzi, la presenza di Diana, che nell'immagine pare avere un ruolo nient'affatto secondario nel far precipitare Fetonte, è del tutto estranea non solo al racconto del poeta augusteo, ma in generale alla più ampia letteratura.

Durante l'ultimo ventennio del I secolo a.C. e la prima metà di quello successivo la storia sembra godere di una certa fortuna, giacché diviene oggetto di rappresentazioni collocate in contesti di indiscutibile prestigio. Invero, dal soffitto del *cubiculum* E della Villa della Farnesina<sup>52</sup> provengono due stucchi ove sono messi in scena la richiesta dell'imprudente fanciullo e la preparazione del carro tanto desiderato. Nel primo rilievo (tav. 2, fig. 6) trovano posto i due protagonisti principali: il Sole è raffigurato seduto su uno scranno con il braccio destro levato piegato al gomito e l'indice della mano puntato verso l'alto, nel classico gesto retorico di benigna dissuasione e di consiglio, nell'atto di pronunciare un discorso che si deve immaginare ricco di paterni ammonimenti; Fetonte, dirimpetto al dio, protende la mano destra con il pollice e l'indice uniti, in un movimento tipicamente retorico volto a indicare l'argomentare<sup>53</sup>. Ad assistere alla scena è un pedagogo<sup>54</sup>, raffigurato sulla sinistra della composizione appoggiato a un lungo bastone. Nello stucco gemello, assai frammentario, trovano invece posto le Ore<sup>55</sup> colte nell'atto di apprestare il cocchio del Sole per il prossimo tragico viaggio di Fetonte (tav. 2, fig. 7). Tale iconografia è pure replicata, in maniera pressoché identica, su un contemporaneo o di poco seriore rilievo marmoreo<sup>56</sup> (tav. 2, fig. 8), ove è ben visibile una delle Ore che conduce il carro dalle grandi ruote, mentre la sorella già mette il morso ai destrieri celesti; sulla sinistra della composizione, nella zona della frattura, si intravedono i contorni di un'altra figura, forse il Sole, evidente indizio del fatto che la lastra apparteneva a un più ampio fregio<sup>57</sup>. Doveroso è a questo punto porre in un confronto serrato i rilievi con il racconto di Ovidio. Sebbene si sia tentati di cercare

<sup>48</sup> Boston, Museum of Fine Arts; su cui: *Classical Collection* 1972, p. 228; LETTA 1988, p. 604, n. 181; BARATTE 1994, p. 353, n. 24; ma soprattutto TROSO 2002.

<sup>49</sup> Identificazione avanzata in: BARATTE 1994, p. 353, n. 24 (seppur in maniera dubbiosa); TROSO 2002, p. 137.

<sup>50</sup> A destra delle due divinità compare inoltre una figura intenta a recuperare una ruota del carro andato ormai in frantumi. Sulla scorta di quanto narrato da Valerio Flacco (V, 431: *at iuga vix Tethys sparsumque recolligit axem*) vi si potrebbe forse riconoscere Teti. Secondo l'autore latino la dea, madre di Climene e nonna di Fetonte, avrebbe raccolto il giogo, un motivo questo del tutto assente nelle *Metamorfosi* in cui Teti è semplicemente impegnata a rimuovere le barriere per la partenza del carro. La matrice aretina conserva dunque memoria di una tradizione secondaria che regala un ruolo di primo piano sia a Diana che a Teti, una tradizione in parte restituita solo da un autore di età flavia.

<sup>51</sup> Cfr. COLPO 2012a, p. 16.

<sup>52</sup> Anni 20 del I secolo a.C., anticamera del cubicolo, Roma, Museo Nazionale Romano; per un'attenta analisi dei manufatti si veda da ultima TOSO 2012, pp. 122-125, con bibl. precedente; ma cfr. anche TROSO 2002, pp. 131-134; *Metamorfosi* 2012, pp. 177-178, n. VIII.1.

<sup>53</sup> Sul significato sotteso alla gestualità di queste due figure imprescindibile è l'analisi condotta in NEUMANN 1965, pp. 11-17 (per Fetonte) e pp. 24-27 (per il Sole); ma cfr. anche MARABINI MOEVS 1983, pp. 25-26.

<sup>54</sup> HANFMANN 1952, p. 129, pensa invece a Cicno.

<sup>55</sup> Identificate invece come le Eliadi in: DIGGLE 1970, pp. 206-210; TROSO 2002, p. 131, nt. 26.

<sup>56</sup> Reimpiegato nel pavimento della Chiesa della Grotta di S. Cristina di Bolsena, che sorge in un'area in cui era un tempio di Apollo, fine del I secolo a.C.-inizi del I secolo d.C.; su cui: LETTA 1988, p. 604, n. 180 (che lo data agli inizi del I secolo d.C.); BARATTE 1994, p. 351, n. 4; TROSO 2002, pp. 134-135; da ultima TOSO 2012, pp. 124-125.

<sup>57</sup> Secondo E. Gabrici il rilievo sarebbe appartenuto a un più ampio ciclo decorativo dedicato al mito; GABRICI 1911, p. 568.

eventuali rimandi tra le *Metamorfosi* e lo stucco con la richiesta del carro, ove l'immagine del Sole evoca i versi *purpurea velatus veste sedebat in solio*<sup>58</sup>, è pur vero però che non vi sono elementi precipui che permettano di legare in maniera univoca i due piani narrativi; anzi, la figura del pedagogo sembra semmai rimandare all'ambito teatrale e in particolare alla tragedia di Euripide, che durante l'età augustea continua a essere letta e conosciuta<sup>59</sup>. Maggiori punti di contatto si possono invece cogliere nello stucco e nel rilievo marmoreo con le Ore che, come da racconto del poeta, si apprestano a preparare il carro. Nello specifico, nella figura che nei due manufatti è colta nell'atto di attaccare il morso al cavallo risuonano i versi: *iussa deae celeres peragunt ignemque vomentes ambrosiae suco saturos praesepibus altis quadripedes ducunt adduntque sonantia frenā*<sup>60</sup>. Piace dunque, ma è forse più una suggestione, poter riconoscere in questa immagine una *situazione "ovidiana"*, indizio certamente di uno stretto rapporto tra testo e immagine, da ricondurre però entro i confini di un'ispirazione e di Ovidio e degli artigiani a un comune modello ellenistico, di cui più volte la critica ha vagheggiato l'esistenza<sup>61</sup>.

Nella prima metà del I secolo d.C. il momento della richiesta è probabilmente oggetto, ma la cautela è d'obbligo visti i diversi indirizzi della critica, di una pittura proveniente da una volta della *Domus Aurea* neroniana<sup>62</sup> (tav. 3, fig. 9). Seppure conservato solo parzialmente, il quadro si discosta dalle attestazioni precedenti, giacché il centro dell'immagine è occupato dal Sole assiso di prospetto su un alto trono, con alle spalle un edificio a pianta rotonda, forse una *tholos*, atta a indicare un'ambientazione d'interno. Innanzi al dio è il piccolo Fetonte che, in uno schema iconografico assai simile a quello dello stucco della Villa della Farnesina, avanza la mano destra nel tipico gesto della supplica; attorno al Sole quattro figure femminili identificabili con le Stagioni<sup>63</sup>. L'impalcatura compositiva del quadro è riproposta tra il II e il III secolo d.C., pur con alcune varianti negli schemi iconografici dei protagonisti, in un rilievo mitriaco<sup>64</sup> (tav. 3, fig. 10) e in una pittura

<sup>58</sup> *Ov. met.* II, 23-24.

<sup>59</sup> Sulla dipendenza della raffigurazione dalla tragedia euripidea si veda DIGGLE 1970, p. 41 e pp. 205-206.

<sup>60</sup> *Ov. met.* II, 119-121: "le dee eseguono l'ordine sollecite e vanno a staccare dalle profonde mangiatoie i quadrupedi che sputano fuoco, gonfi di succo d'ambrosia, e gli mettono il morso sonante" (trad. a cura di L. Koch).

<sup>61</sup> Così ad esempio: GABRICI 1911, pp. 566 e ss.; HANFMANN 1951, pp. 128-129 (che propone per l'originale una datazione al II secolo a.C.); TOSO 2012, p. 128.

<sup>62</sup> Sala 33, tra il 64 e il 68 d.C.; per un'analisi del manufatto con particolare attenzione ai rapporti con il testo ovidiano si veda da ultima TOSO 2012, pp. 125-126 e ss., con bibl. precedente.

<sup>63</sup> I disegni settecenteschi, in particolare del Mirri e del Brenna, restituiscono in maniera più ampia e completa il quadro in analisi. In quelli del Mirri le figure sono tutte connotate da attributi bacchici, quali corona di pampini, patera, *pedum*, corno potorio, non confermati però dai resti ancora visibili *in situ*; nella figura al centro dell'immagine sarebbe così da riconoscere Dioniso. Più in generale, pure il complesso decorativo dell'intera volta sembrerebbe indirizzare verso un'interpretazione in chiave dionisiaca, giacché a questo ambito paiono rimandare la raffigurazione di un pannello angolare, ancora visibile, con la nascita del dio (si veda *infra* CAPITOLO III, PARAGRAFO 3.3) o di un altro pannello, ormai evanido e ricostruibile solo in base ai disegni, della consegna di Dioniso alle Ninfe da parte di Hermes. A favore di una lettura in chiave bacchica della decorazione: PERRIN 1982, pp. 876-884 (con una panoramica sulla *querelle*); IACOPI 1999, pp. 151-161; MEYBOOM, MOORMANN 2002, p. 50; IDEM 2013, pp. 161-164 (seppur decisamente più cauti). È pur vero però che non solo i disegni forniti dal Brenna smorzano assai la connotazione bacchica della scena, ma la riproposizione nel secolo successivo della medesima impalcatura compositiva del quadro neroniano (si veda *infra*), da tutta la critica riconosciuta come la perorazione di Fetonte presso il padre divino, induce a interpretare nel dipinto della *Domus Aurea* il momento della richiesta del carro. Non si dimentichi, inoltre, che in uno dei pannelli angolari era raffigurato un cocchio con dei cavalli, che ben potrebbe essere collegato al tanto desiderato oggetto di Fetonte; per questa interpretazione cfr. in particolare: HANFMANN 1951, pp. 129-130; MUSSO 1983, p. 85; LETTA 1988, p. 604, n. 170; BARATTE 1994, p. 351, n. 1; TOSO 2012, pp. 125-126. Uno schema compositivo piuttosto simile, con un dio effigiato seduto al di sotto di un baldacchino e circondato da altre figure, compare pure nel cubicolo (25) *amphithalamos* della Casa di Apollo (VI 7, 23; IV stile): nella parete ovest, di fronte a chi entrava, è rappresentata una triade di divinità in trono, interpretate come Libero-Bacco-Sole o, più probabilmente, Apollo-Febo al centro, Afrodite ed Espero ai lati. Anche in questo caso sussistono numerosi dubbi circa l'identificazione del personaggio centrale, se sia in esso da riconoscere Bacco o Apollo. L'unico elemento certo è il fatto che si tratta di una divinità della luce, giacché nimbata. L. Caso ipotizza una crasi tra le due figure divine (CASO 1989, pp. 113-120). Le difficoltà che ostacolano la strada per una sicura identificazione tra Apollo o il figlio di Semele sono accresciute dal fatto che lo scambio di attributi tra le due divinità, almeno nel periodo arcaico, era frequente e spesso i due agivano sulle medesime sfere d'influenza; si veda SCARPI 2007, pp. 223-231.

<sup>64</sup> Lastra in arenaria rossa scolpita su entrambi i lati, II-III secolo d.C., dal mitreo di Dieburg, Dieburg, Kreismuseum; su cui: MUSSO 1983, p. 62 e pp. 81-85; LETTA 1988, p. 604, n. 173 (che data più precisamente il pezzo alla fine del II secolo d.C.); BARATTE 1994, p. 351, n. 3; TOSO 2012, pp. 126-127. Sull'altro lato trovano posto delle illustrazioni relative alla teologia mitriaca.



frammentaria di Narbona (*tav. 3, fig. 11*)<sup>65</sup>; la scena, identificabile senz'ombra di dubbio con la richiesta di Fetonte al Sole, è arricchita dalla presenza di più figure<sup>66</sup>.

Non secondarie sono le tangenze che legano la raffigurazione neroniana e le successive repliche con la narrazione delle *Metamorfosi*. La figura del Sole al centro delle rappresentazioni, assiso in tutto il suo splendore su un alto scranno attorniato dalle Stagioni, e nella pittura di Narbona come nel rilievo mitriaco pure dai Venti, sembra quasi voler trasporre l'immagine sapientemente costruita dalle parole ovidiane: *purpurea velatus veste sedebat in solio Phoebus [...] a dextra laevaue Dies et Mensis et Annus Saeculaue et positae spatiis aequalibus Horae*<sup>67</sup>. A quel dio tanto maestoso, eppur paterno, si avvicina Fetonte e, dopo essere stato invitato dal Sole a venirgli vicino, gli riferisce l'ardita richiesta. Queste strette rispondenze inducono a riconoscere nelle immagini citate una *situazione "ovidiana"*. Un simile rapporto tra testo narrato e "testo" rappresentato potrebbe essere certo confinato nei limiti di una ispirazione degli artigiani neroniani e del loro pretenzioso committente alle *Metamorfosi*, che nel I secolo d.C. godono di particolare fama tanto da essere compendiate e usate quale manualetto nelle scuole<sup>68</sup>, ma è forse più verisimile supporre la presenza di un precedente e comune archetipo da riconoscere in una creazione urbana<sup>69</sup>. Tra il II e il III secolo d.C. il mito sembra godere di una particolare fama: l'episodio della caduta di Fetonte dal carro del Sole è messo in scena in un balsamario in bronzo<sup>70</sup> e in un più tardo mosaico da El Jem<sup>71</sup>, ma sarà il repertorio funerario a riservare ampio spazio ai diversi momenti della drammatica vicenda; raffigurazioni queste su cui merita soffermarsi con attenzione.

#### 1.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

Se l'ardita impresa del giovane figlio del Sole sembra aver attirato solo marginalmente l'attenzione della precedente tradizione iconografica, del tutto diverso è il quadro che si prospetta volgendo lo sguardo al repertorio funerario: sono circa una ventina i sarcofagi, tutti significativamente di produzione urbana, che raffigurano in articolate composizioni i momenti più drammatici della leggenda; il mondo greco dal canto suo, così come nelle epoche precedenti, continua a ignorare imperterrito il mito. La maggior parte dei manufatti si concentra in un arco cronologico piuttosto ristretto, tra l'età antonina e quella severiana, anche se si assiste a una nuova fioritura di sarcofagi nel periodo tetrarchico<sup>72</sup>. Non stupisce se nell'orizzonte funerario la storia gode di una particolare

<sup>65</sup> Clos de la Lombarde, casa IV, ambiente A, seconda metà del II secolo d.C.; su cui si veda: SABRIÉ, SABRIÉ 2004, pp. 73 e ss.

<sup>66</sup> Oltre al gruppo caratterizzato dal figlio di Climene e dal Sole, circondato dalle Stagioni, attorno allo scranno divino compaiono anche i Venti in qualità di palafrenieri nell'atto di condurre i cavalli. Nel rilievo mitriaco, inoltre, in esergo trovano posto: Oceano, di spalle, appoggiato a una brocca da cui sgorgano le acque; Cielo, caratterizzato da un mantello che si gonfia ad arco al di sopra della testa, atto a rappresentare la volta stellata; *Tellus* semirecumbente con cornucopia in mano. Particolare interesse suscita proprio la presenza della Terra Madre, che nelle *Metamorfosi* gioca un ruolo nient'affatto secondario allorché, a seguito dei disastri cosmici causati dall'errata guida di Fetonte, protesta e chiede aiuto direttamente al padre degli dei; *Ov. met.* II, 272-303.

<sup>67</sup> *Ov. met.* II, 23-26: "coperto di un manto di porpora, Febo sedeva su un trono [...]. Alla sua destra e a sinistra, il Giorno e il Mese e l'Anno, e i Secoli e le Ore, schierate a uguale distanza" (trad. a cura di L. Koch).

<sup>68</sup> Sulla fortuna letteraria del poema del cambiamento si veda PARTE I, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1. È indubbio che la narrazione fetontea di Ovidio gode di grande fortuna nei secoli seriori, come ben dimostra un esametro greco composto da un bambino prodigio di undici anni, *Q. Sulpicius Maximus*, che aveva preso parte a un agone indetto da Domiziano e ispirato direttamente al testo del Sulmonese; DIGGLE 1970, p. 9; ma soprattutto DÖPP 1996. Sulla scorta dei legami inequivocabili tra le raffigurazioni e le *Metamorfosi*, C. Robert vagheggia proprio una lettura del poeta augusteo per la creazione della pittura neroniana; ASR III.3, p. 406. Pure L. Musso ipotizza la presenza di un prototipo famoso che, senza sbilanciarsi in alcun tentativo di collocazione cronologica, afferma sia derivato direttamente dall'opera ovidiana; MUSSO 1983, p. 85 e nt. 218.

<sup>69</sup> TOSO 2012, p. 128; così già KOCH, SICHTERMAN 1982, p. 181, che datano il modello alla primissima età imperiale. A un modello pittorico della tarda età ellenistica pensa invece HANFMANN 1951, p. 129-130, che suppone un'origine orientale.

<sup>70</sup> Balsamario globulare ad anse, da Noviodunum, Romania, II secolo d.C.; su cui BARATTE 1994, p. 353, n. 20bis.

<sup>71</sup> Fine del II-inizi del III secolo d.C., da Baraus/Henchir Rougga, El Jem Museum. Il mosaico è tutt'ora inedito, l'unica citazione, senza essere accompagnata da alcuna immagine, compare in BARATTE 1994, p. 351, n. 2bis.

<sup>72</sup> "La loro breve rinascita [...] si deve a una bottega che per la sua clientela benestante e nostalgica riprende tutta una serie di

fortuna, giacché le immagini relative a Fetonte ben si potevano prestare a un discorso sulla morte: oltre a più raffinate interpretazioni di ordine teologico e filosofico, il figlio di Climene diviene emblema di un giovane audace e coraggioso, la cui vita è bruscamente interrotta da un incidente mortale<sup>73</sup>. E seppure il mito ben può essere utilizzato per defunti di sesso maschile, non è altrettanto scontato giungere alla conclusione che tutti i sarcofagi abbiano accolto i corpi di fanciulli di giovane età: inverosimile, le dimensioni delle casse lasciano supporre senza troppi dubbi che i destinatari fossero per lo più già adulti<sup>74</sup>. Si utilizza dunque uno sfondo mitico per raccontare di una vita stroncata prematuramente, di una morte improvvisa giunta a seguito di un incidente, magari durante le corse nel circo, oltre che ovviamente per narrare l'audacia e il valore eroico del defunto. E non è un caso dunque se l'attenzione del repertorio funerario sia tutta incentrata proprio sul motivo della drammatica caduta (Atto III, Scena 3), a cui viene dato particolare risalto ponendolo ben visibile al centro dei sarcofagi; tale episodio è inoltre quello più raffigurato, unitamente ai temi della richiesta del carro (Atto II, Scena 1) e degli epiloghi metamorfici delle Eliadi e di Cicno (Atto IV, Scene 1 e 2).

Sulla scorta della classificazione proposta da G. Koch e H. Sichtermann i sarcofagi con il mito in analisi possono essere suddivisi in due grandi classi<sup>75</sup>. Nella prima, che si sviluppa dal 160-170 d.C. sino al 190-200 d.C., è messo in scena il tema iniziale della storia, ossia la preghiera di Fetonte al padre di poter attraversare per un giorno la volta celeste con il carro<sup>76</sup>. Le composizioni e gli schemi iconografici utilizzati per le figure sono assai differenti, seppure il centro dell'immagine sia sempre occupato dal dio assiso su uno scranno e dal giovane postulante. In un bel manufatto conservato a Kurashiki<sup>77</sup> (tav. 4, fig. 12), Fetonte si appoggia alla gamba sinistra del Sole, raffigurato di profilo, con fare languido e insistente: le gambe sono incrociate, mentre il braccio sinistro, che attraversa obliquamente il corpo, si posa sulla coscia paterna. Se il motivo del dio solare è assai simile a quello che caratterizzerà la successiva classe, il tipo iconografico di Fetonte è desunto, scelta nient'affatto casuale, dal repertorio di Eros<sup>78</sup>, rivisitando però anche in parte lo schema del celebre Fetonte scopadeo<sup>79</sup>. Dietro al Sole è Selene, identificata dalla falce di luna che le spunta da dietro la spalla, colta mentre posa una mano sul braccio del dio, forse per calmarlo o trattenerlo; sulla destra è invece l'Aurora che già preannuncia l'arrivo di un nuovo giorno e l'ineluttabilità del destino del figlio di Climene. Chiudono ai lati la composizione i Venti che, in veste di palafrenieri, conducono i cavalli solari pronti per essere aggiogati al carro. In certa misura differente è invece la rappresentazione del sarcofago a Liverpool<sup>80</sup> (app. II, *Fet 01*) in cui, se della figura di Fetonte non rimane purtroppo più traccia alcuna, lo schema del Sole, quasi di prospetto, sembra rievocare l'immagine del dio nella pittura della *Domus Aurea* e nel rilievo mitriaco; sulla porzione destra del fregio ritornano i Venti nell'atto di

temi all'epoca già «anticheggianti»»: ZANKER, EWALD 2008, p. 331.

<sup>73</sup> Diverse sono le interpretazioni allegoriche di natura filosofica e teologica date dalla critica alla leggenda, ora antropogoniche, ora morali o filosofiche, ora cosmologiche, ora escatologiche a corto termine o a lungo termine. Per un'analisi del simbolismo del mito di Fetonte nel repertorio funerario si veda: NÖCK 1946, pp. 150-151; ma soprattutto TURCAN 1982; ZANKER, EWALD 2008, pp. 86-90 e p. 331.

<sup>74</sup> ZANKER, EWALD 2008, p. 331.

<sup>75</sup> KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 180-183; seguiti dalla critica successiva. Assai più minuziosa, forse eccessivamente, è la suddivisione operata dal C. Robert (ASR III.3, pp. 405 e ss.), che riconosce quattro grandi classi con ulteriori sottoinsiemi interni. Pur concordando con lo studioso nella presenza di varianti tra i diversi esemplari, queste però non sembrano tali e significanti da introdurre ulteriori suddivisioni.

<sup>76</sup> Per un compendio di manufatti relativi a questo gruppo si rimanda a: ASR III.3, pp. 412-417, nn. 332-335; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 180-181. Ai sarcofagi qui citati è da aggiungere un manufatto conservato a Kurashiki, Kurashiki Ninagawa Museum, 160-180 d.C.; su cui: SIMON 1982a, pp. 260-264; EADEM 1982b, pp. 575-58, che interpreta erroneamente la raffigurazione come Selene e Endimione; KOCH 1984, pp. 31-34, che confuta l'ipotesi di E. Simon e vi riconosce a ragione il mito di Fetonte; BARATTE 1994, p. 351, n. 6; ZANKER, EWALD 2008, p. 87.

<sup>77</sup> Per la bibliografia si veda la nota precedente.

<sup>78</sup> «Fetonte è dunque un bel giovinetto seducente, alle cui preghiere il padre non riesce a opporsi, malgrado tutti i suoi timori»: ZANKER, EWALD 2008, p. 87.

<sup>79</sup> Inserito all'interno di un più ampio gruppo per Samotraccia, di cui facevano parte anche Afrodite e Pothos, dedicato da Filippo per le sue nozze con Olimpiade; si veda STEWART 1977, pp. 107-110.

<sup>80</sup> Liverpool, Merseyside Country Museum, già a Lancashire, Ince Blundell Hall, da Tivoli (?), 190-200 d.C.; su cui: ASR III.3, pp. 412-416, n. 332 (che alza la datazione alla metà del II secolo d.C.); KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 180-181; KOCH 1984, p. 31; LETTA 1988, p. 604, n. 177; BARATTE 1994, p. 351, n. 7.

condurre i destrieri solari, mentre sulla sinistra trovano posto le Stagioni. Basandosi sul fatto che tali schemi ricorrono già nell'affresco neroniano, nel rilievo mitriaco o nella pittura di Narbona<sup>81</sup>, è possibile ipotizzare che gli scalpellini abbiano attinto da un comune modello (probabilmente urbano) le diverse figure, combinandole poi insieme sì da creare una composizione ugualmente simmetrica, con un'enfasi particolare data al gruppo centrale, "allargandola" e ampliandola per adattarla alle dimensioni della cassa del sarcofago<sup>82</sup>. Ed è dunque entro questo quadro di riferimento che sono da ascrivere i rimandi che, in filigrana, sembrano potersi intravedere con le *Metamorfosi*, allorché il capriccioso Fetonte implora il padre nella reggia solare: a un contesto d'interno nel rilievo sembra, invero, alludere il *parapetasma* che funge da quinta scenografica alla rappresentazione. Il dio, così come Ovidio lo descrive, è assiso su un alto scranno e circondato dalla corte celeste a cui rimandano le Stagioni *positae spatiis aequalibus*<sup>83</sup>. Seppure i Venti in veste di palafrenieri siano assenti nel lungo e dettagliato racconto del poeta, ciò comunque non impedisce di riconoscere anche in queste rappresentazioni, come già nelle precedenti attestazioni pittoriche di I e II secolo d.C. e nel rilievo mitriaco, una *situazione "ovidiana"*.

Meno pregnanti sono invece i rapporti che si instaurano con il sarcofago a Kurashiki, giacché non solo mancano le Stagioni, ma è pure presente Selene che interagisce con il Sole, elemento questo del tutto sconosciuto a Ovidio; le tangenze tra testo e immagine non superano qui il rimando a livello di temi.

Ma il mito può anche essere messo in scena, in una soluzione iconografica ancora diversa, chiamando dei fanciulli a recitare le parti di protagonisti, così come appare in un frammento di coperchio forse appartenente a un sarcofago di bambino<sup>84</sup> (tav. 4, fig. 13). Il piccolo Sole, con corona radiata, è assiso di prospetto su un trono; gli è presso un pargoletto, amorevolmente sospinto da Selene tutta ammantata e con crescente lunare sulla fronte, che nello schema del *Pothos* scopadeo carezza la guancia paterna. E proprio in quel gesto, ma è solo una suggestione, affiorano alla memoria le parole colme di ammonimento che Ovidio pone sulle labbra del Sole: *quid mea colla tenes blandis, ignare, lacertis?*<sup>85</sup>.

La seconda classe<sup>86</sup>, che vive per un periodo di tempo più lungo rispetto alla precedente, ossia dalla media età antonina sino al periodo tetrarchico, ha quale punto focale e centrale l'ineluttabile caduta di Fetonte, rovesciato a testa in giù dal cocchio con i cavalli imbizzarriti; a questa scena vengono affiancati, alternativamente sulla destra o sulla sinistra, altri momenti della storia, in particolare la fatale richiesta del giovane di guidare la quadriga<sup>87</sup> (*app. II, Fet 04*), ovvero delle immagini che hanno attinenza col mito e che ben si prestano a veicolare dei messaggi all'interno del circuito funerario, quali l'annuncio della morte del figlio al Sole da parte di Ermete e l'incitamento a

<sup>81</sup> Sui manufatti citati si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 1.3, note 62, 64, 65.

<sup>82</sup> Così: ASR III.3, pp. 404 e ss.; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 181.

<sup>83</sup> Ov. *met.* II, 26: "schierate a uguale distanza" (trad. a cura di L. Koch).

<sup>84</sup> Vaticano, Museo Chiaramonti, età medioantonina, forse relativo alla porzione centrale del più ampio fregio della cassa; su cui: ASR III.3, pp. 416-417, n. 334-335; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 181; KOCH 1984, pp. 31-33; BARATTE 1984, p. 351, n. 8. *Contra* questa identificazione LETTA 1988, pp. 622-623, n. 452, che vi riconosce il Sole a cui viene condotta un'anima da Selene.

<sup>85</sup> Ov. *met.* II, 100: "perché non capisci, e mi butti carezzevole al collo le braccia?" (trad. a cura di L. Koch).

<sup>86</sup> Per un compendio di manufatti appartenenti a questo gruppo si veda: ASR III.3, pp. 417-435, nn. 336-350; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 181-183. Per una sintetica analisi di alcuni esemplari di questa classe in rapporto al testo di Ovidio si veda SALVO 2012b, pp. 134-135.

<sup>87</sup> Così ad esempio nei sarcofagi conservati a: Parigi, Museo del Louvre, età tetrarchica, collocato sulla sinistra del rilievo; su cui: ASR III.3, pp. 418-420, n. 337; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; BARATTE, METZGER 1985, pp. 110-112, n. 45; BARATTE 1994, p. 352, n. 16. Verona, Museo Lapidario Maffei, secondo quarto del III secolo d.C., posto sulla destra del sarcofago; su cui: ASR III.3, pp. 427-428 (che alza la datazione alla seconda metà del II secolo d.C.); KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; KOCH 1984, p. 33; LETTA 1988, p. 604, n. 176; BARATTE 1994, p. 352, n. 13; *Metamorfosi* 2012, pp. 180-181, n. VIII.7 (con ulteriore bibl.). Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, 200 d.C. ca., ubicato sul limitare destro del fregio; su cui: KOCH 1979, pp. 238-243; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; KOCH 1984, p. 33; BARATTE 1994, pp. 351-352, n. 11.

ricominciare<sup>88</sup> (*app. II, Fet 02*) o una scena di addio o commiato<sup>89</sup> (*app. II, Fet 10*). La ripetizione della medesima struttura iconografica, con minime varianti negli schemi che però non inficiano la logica di insieme, porta a supporre la presenza di un comune modello.

Ora, sebbene nei fregi sia spesso raffigurata la successione degli eventi così come narrata da Ovidio, si riconoscono vari livelli di rapporti con il testo del poeta, ora più ora meno specifici. Per quanto concerne l'episodio della perorazione di Fetonte presso Sole per poter guidare la quadriga, nella maggior parte dei sarcofagi le raffigurazioni rievocano il gruppo centrale dell'esemplare a Kurashiki, pur con alcune variazioni negli schemi iconografici<sup>90</sup>. In un sarcofago a Verona<sup>91</sup> (*app. II, Fet 07*) lo schema del Sole replica quello attestato nell'affresco della *Domus Aurea*. Si è già avuto più volte modo di sottolineare i legami che intercorrono tra questo tipo di composizione e le *Metamorfosi*, tuttavia nel rilievo non solo il tipo iconografico di Fetonte è completamente diverso, volto com'è di spalle nell'atto di stringere la mano del padre, ma anche la raffigurazione di Climene vicino al dio celeste invita a non dilungarsi oltre nella ricerca di inesistenti rapporti con il testo del poeta. Invero, la presenza della donna quale parte attiva al momento della supplica di Fetonte, del tutto ignota a Ovidio, trova semmai maggiori riscontri con fonti letterarie più tarde, come Luciano o Nonno di Panopoli<sup>92</sup>.

Particolare attenzione merita invece un sarcofago proveniente da Ostia<sup>93</sup> (*app. II, Fet 02*) ove, collocato sulla parte sinistra del rilievo, è presente il fanciullo a colloquio con il padre che, spaventato e preoccupato per la stravagante richiesta del figlio, leva la mano destra; Fetonte è colto nell'atto di avanzare la propria preghiera aggiungendo alle parole il rinforzo dei gesti, in uno schema iconografico già apparso nella pittura di Narbona (*tav. 3, fig. 11*) e di cui il modello è da ricercare nella statua di Fetonte opera di Scopas<sup>94</sup>. A osservare le due figure a convegno, suggestivamente, sembra quasi di poter udire l'apprensivo discorso che Ovidio fa pronunciare al Sole: *magna petis, Phaethon, et quae nec viribus istis munera convenient nec tam puerilibus annis. sors tua mortalis; non*

<sup>88</sup> Su un sarcofago conservato a Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, da Ostia, 210-220 d.C.; su cui: ASR III.3, pp. 417-418, n. 336; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182 (che abbassa la datazione alla fine del III secolo d.C.); LETTA 1988, p. 604, n. 175; BARATTE 1994, p. 352, n. 19; ZANKER, EWALD 2008, pp. 331-333 (con ricca bibl.). Sul limitare destro del rilievo, si scorge Sole che, disperato, si sostiene, in parte nascondendolo, il volto con la mano destra; dinanzi a lui sta Ermete, raffigurato mentre comunica al dio, con il braccio destro proteso, la morte del figlio. Sebbene questo momento sia ignoto alle *Metamorfosi*, come a tutta la restante tradizione letteraria, C. Robert, pur sottolineando tale assenza, vede in essa il presupposto per la situazione descritta da Ovidio: *obductos luctu miserabilis aegro condiderat vultus et, si modo credimus, unum isse diem sine sole ferunt; incendia lumen praebebant* (Ov. *met.* II, 329-332). La sua interpolazione nel fregio è probabilmente funzionale alla comunicazione all'interno del circuito funerario. Ponendosi nella prospettiva del possibile visitatore della tomba, la scena potrebbe assumere i tratti di un momento consolatorio, dove Ermete incoraggia il Sole a tornare a vivere dopo il lutto, seppur terribile, e riprendere le proprie attività. Questa scena assume i tratti di un artificio retorico, giacché con essa si vuole fare direttamente appello a chi guarda il rilievo, nella sua reale situazione di dolore: l'incoraggiamento di Ermete è rivolto soprattutto all'osservatore della tomba, che si identifica nel Sole e nella sua angoscia. La lettura in chiave consolatoria per i parenti del defunto è brillantemente argomentata in ZANKER, EWALD 2008, pp. 332-333.

<sup>89</sup> Come raffigurato, sulla destra del rilievo, in un sarcofago conservato a Firenze, Galleria degli Uffizi, 160-180 d.C. Assai particolare è il lato posteriore dell'esemplare, giacché è inciso, fatto alquanto strano per un manufatto urbano, a basso rilievo e in modo piuttosto cursorio con una raffigurazione relativa alle corse nel circo, ove compare pure un'immagine di naufragio. Data la differenza stilistica che intercorre tra il lato posteriore e quelli anteriore e laterali si deve probabilmente supporre un suo rifacimento in epoca più tarda. Si tratta di un reimpiego del manufatto e di una conseguente reinterpretazione dell'immagine di Fetonte, la cui storia viene assimilata alla disgrazia occorsa a un auriga durante le gare nel circo. Sul sarcofago si veda: ASR III.3, pp. 422-425, n. 342 (che suppone per il lato posteriore una datazione alla metà del III secolo d.C.); SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 59-60 (che datano il rilievo retrostante in epoca tardo antica); KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 181-182; LETTA 1988, p. 604, n. 174; BARATTE 1994, p. 351, n. 9; ZANKER, EWALD 2008, pp. 89 e ss. (con ulteriore e ricca bibl.).

<sup>90</sup> Nella maggior parte dei sarcofagi il Fetonte che lusinga languido il padre per ottenere da lui l'oggetto desiderato è di età assai inferiore rispetto a quello che cade al centro dei rilievi. Questa differenza di età che interessa il medesimo protagonista può forse essere spiegata, come acutamente notato da P. Zanker, con il fatto che gli artigiani desideravano fornire uno sfondo mitico al motivo tutto umano dell'apprensione dei genitori, allorché tentano di mettere in guardia i figli amati da possibili pericoli; una situazione che diviene tanto più reale e vicina agli osservatori dei rilievi quando il giovane a cui sono rivolti paterni ammonimenti è ancora un bambino; ZANKER, EWALD 2008, p. 88.

<sup>91</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 87.

<sup>92</sup> LUCIANUS *DDeor.* 25; NONN. *D.* XXXVIII, 217-219.

<sup>93</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 88.

<sup>94</sup> STEWART 1977, pp. 107-110.



*est mortale quod optas*<sup>95</sup>. Vane sono per il giovane incosciente queste parole colme di paterno ammonimento e già i Venti si avvicinano conducendo i quattro cavalli del Sole. In particolare, lo schema iconografico della personificazione in primo piano replica, ancora una volta, quello della già citata pittura di Narbona. Se, come narrato nelle *Metamorfosi*, le Ore sono raffigurate a scalare al di sotto del dio<sup>96</sup>, non di meno ecco sopraggiungere l'Aurora in veste di annunziatrice del nuovo giorno<sup>97</sup>. In virtù delle strette e tutt'altro che generiche risposdenze tra il racconto del poeta augusteo e le immagini funerarie, piace poter riconoscere nel rilievo una *situazione "ovidiana"*. Ma le pur indubbie tangenze sono di natura "*indiretta*", cioè mediate da una tradizione iconografica precedente, forse da individuare, pur con riadattamenti e varianti, dal medesimo modello urbano cui pure si sono ispirati gli artigiani dell'affresco di Narbona.

Ma è soprattutto la caduta del giovane che riempie di sé la porzione più ampia e centrale dei fregi funerari, a testimoniare un rapporto univoco con il preciso epillio fornito dal Sulmonese (*app. II, Fet 02-08 e 10-16*); le iconografie si ripetono uguali nella costruzione, pur con varianti che interessano lo schema di Fetonte<sup>98</sup>. Le parole ovidiane paiono, invero, prendere corpo in quell'inesorabile caduta del fanciullo a testa in giù dalla quadriga, dopo essere stato fulminato da Giove per porre tregua ai danni celesti causati dall'errato percorso intrapreso nella volta del cielo: *consternantur equi et saltu in contraria facto colla iugo eripiunt abruptaque lora relinquunt [...]. At Phaethon [...] volvitur in praeceps*<sup>99</sup>; ad accogliere il corpo dell'imprudente auriga è la personificazione dell'Eridano<sup>100</sup>. In virtù degli inequivocabili rimandi tra i due piani narrativi si può riconoscere una vera e propria *iconografia "ovidiana"*. E a rimarcare ancor di più, se mai ce ne fosse bisogno, le tangenze che uniscono in un gioco di specchi parole e figure, è la presenza di *Tellus* quale appare su sei sarcofagi<sup>101</sup> (*app. II, Fet 03-08*), raffigurata semidistesa con cornucopia in mano, con il viso tragicamente volto verso l'alto quasi a voler richiamare l'attenzione e l'aiuto del padre degli dei ovvero consolata dai *karpoi*, i frutti della terra. Non può a questo punto

<sup>95</sup> Ov. *met.* II, 54-56: "mi stai domandando, Fetonte, un enorme regalo, inadatto alle forze che hai, ai tuoi anni così da ragazzo. Hai un destino mortale, ma non da mortale è questa tua voglia" (trad. a cura di L. Koch).

<sup>96</sup> Ov. *met.* II, 25-26: *a dextra laevaque [...] et positae spatiis aequalibus Horae* ("alla sua destra e a sinistra [...] le Ore, schierate a uguale distanza"; trad. a cura di L. Koch).

<sup>97</sup> *Ibidem* II, 112-113: *ecce vigil nitido patefecit ab ortu purpurea Aurora fores* ("ecco aprire l'Aurora già desta dal limpido oriente le porte di porpora"; trad. a cura di L. Koch).

<sup>98</sup> Il giovane auriga è sempre rappresentato a testa in giù sbalzato dal cocchio solare, con le braccia completamente piegate o, più spesso, che si allungano mollemente al di sopra della testa, quasi a dare l'impressione di tuffarsi nelle acque del fiume. Le gambe di Fetonte possono essere entrambe piegate (così ad esempio nel sarcofago proveniente da Ostia e conservato a Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek; di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 88) ovvero una può essere tesa e l'altra piegata al ginocchio (come nel sarcofago a Parigi, Museo del Louvre; di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 87) o tutte e due tese (così ad esempio nel sarcofago conservato agli Uffizi di Firenze; di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 89). Più in generale il corpo di Fetonte può essere allungato in diagonale (come ad esempio nel sarcofago da Ostia o in quello di Parigi) o perpendicolare al rilievo (come raffigurato in un esemplare conservato a San Pietroburgo, Ermitage, secondo quarto del III secolo d.C., su cui: ASR III.3, p. 427, n. 344; SAVERKINA 1979, pp. 45-46, n. 19; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; BARATTE 1994, p. 352, n. 14) ovvero può assumere una forma più arcuata piegandosi all'altezza dei fianchi (così nell'esemplare agli Uffizi di Firenze).

<sup>99</sup> Ov. *met.* II, 314-320: "i cavalli impazziti s'impennano in senso contrario, si strappano il giogo dal collo, svincolandosi dalle redini rotte [...]. Ma Fetonte, [...] rotola giù a testa bassa" (trad. a cura di L. Koch).

<sup>100</sup> Il motivo della personificazione fluviale che accoglie il corpo dello sfortunato giovane, pare quasi tradurre visivamente quanto descritto da Filostrato (*Im.* I, 11): "piange anche il fiume sollevandosi dai gorgi, e offre a Fetonte nel suo grembo, ne gesto di abbracciarlo" (trad. a cura di L. Abbondanza). I cavalieri, sovente due, sono intenti a riprendere il controllo dei destrieri imbizzarriti sono probabilmente da identificare con Fosforo ed Espero; così: ASR III.3, p. 417; ZANKER, EWALD 2008, pp. 331-332. È pur vero però che la reiterata presenza del *pileus* lascia anche aperta la possibilità che in essi siano da riconoscere i Dioscuri, secondo un'ipotesi accettata dalla maggior parte della critica.

<sup>101</sup> E per la precisione trattasi degli esemplari conservati a: Parigi, Museo del Louvre (si veda *supra* nel presente paragrafo nota 87); Roma, deposito delle sculture di Villa Borghese presso il Museo Pietro Canonica, 300 d.C. ca. (ASR III.3, pp. 420-422, n. 338; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 61-62, n. 66; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; LETTA 1988, p. 604, n. 179; BARATTE 1994, p. 352, n. 15; *Metamorfosi* 2012, p. 180, n. VIII.6, con ulteriore bibl.); Roma, Villa Borghese, 300 d.C. ca. (ASR III.3, p. 422, n. 340; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182, nt. 19; BARATTE 1994, p. 352, n. 18); Nepi, Duomo, da una bottega locale, prima metà del III secolo d.C. (ASR III.3, pp. 425-427, n. 343; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 60-61, n. 65; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 183; LETTA 1988, p. 604, n. 178; BARATTE 1994, p. 352, n. 12); Verona, Museo Lapidario Maffeiano (si veda *supra* nel presente paragrafo nota 87); Ostia, Palazzo arcivescovile, primo quarto del III secolo d.C. (ASR III.3, pp. 428-430, n. 345<sup>1</sup>; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182).



non affiorare alla memoria la supplica che nelle *Metamorfosi* la Terra Madre, piagata dalle devastazioni cui è involontario artefice Fetonte, rivolge a Giove<sup>102</sup>. E la presenza di *Tellus* nel mito in analisi è confermata pure da Filostrato Maggiore in una delle sue tante, più o meno immaginifiche, descrizioni di quadri<sup>103</sup>. Fonti letterarie e fonti iconografiche sembrano dunque riflettere una precedente tradizione figurativa dove la Terra Madre compariva in un ruolo nient'affatto secondario.

Infine nei sarcofagi, che alla stregua delle *Metamorfosi* raccontano con ricchezza di dettagli il mito del presuntuoso fanciullo, sono pure messi in scena i momenti in cui Cicno e le Eliadi mutano forma. Nelle porzioni inferiori dei fregi, tra personificazioni di varia natura e personaggi di contorno al racconto, sovente accanto al pedagogo che partecipa alla sventura accorsa al suo pupillo, si scorge un cigno, interpretabile come il caro amico di Fetonte che, dopo aver a lungo pianto la sua morte, si trasforma, così come narra il poeta di Sulmona, nell'elegante pennuto<sup>104</sup> (*app. II, nn. Fet 02-06; 09-11*). Se in questo caso la metamorfosi è rappresentata già compiuta e il protagonista appare nella sua nuova natura animale, diversa è la modalità di messa in scena del mutamento delle Eliadi<sup>105</sup>. Nella maggior parte dei casi la trasformazione è allusa mediante la presenza di rametti che spuntano dalle spalle delle fanciulle ovvero da un albero che si interpone tra le figure piangenti, ma su quattro sarcofagi<sup>106</sup> (*app. II, nn. Fet 03-05, 09*), che suscitano grande interesse in virtù dei suggestivi rimandi con il testo del poeta augusteo, l'assunzione della nuova forma sembra essere colta in divenire. Delle due o, più raramente, tre Eliadi raffigurate in pose luttuose con i capelli sciolti, una è messa in scena con la parte superiore del corpo ancora umano, mentre quella inferiore ha già i contorni di un albero, dal quale la figura sembra emergere<sup>107</sup>; e proprio così Ovidio si diletta nel narrare una metamorfosi che prende avvio e avvolge in una corteccia rugosa prima la metà inferiore

<sup>102</sup> Ov. *met.* II, 272-300.

<sup>103</sup> PHILOSTR. *Im.* I, 11: "la Terra soccombe e solleva le mani in alto per l'impetuosa pioggia di fuoco che le cade addosso" (trad. a cura di L. Abbondanza).

<sup>104</sup> Ov. *met.* II, 367-380. La metamorfosi ormai completa del fratellastro di Fetonte è messa in scena in tutti i sarcofagi ad eccezione dei manufatti conservati a: Verona, Museo Lapidario Maffeiano (si veda *supra* nota nel presente paragrafo 87); Ostia, Palazzo arcivescovile (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 101); Tortona, Museo Civico, prodotto da una bottega di provincia forse attiva nella zona di Aquileia, inizi o seconda metà del III secolo d.C. (ASR III.3, pp. 432-435, n. 350; GABELMANN 1973, pp. 88-90 e p. 214, n. 56; CANCIANI 1986; REBECCHI 1993, pp. 173-174; BARATTE 1994, pp. 351-352, n. 20; ZANKER, EWALD 2008, p. 88; GHEDINI, SALVO c.d.s.b. Più in generale per i sarcofagi del cd. gruppo Aquileia-Grado e l'inquadramento della bottega cfr. GABELMANN 1973, pp. 84-90). Non ritengo sia corretto identificare Cicno in quel canuto personaggio che, sorretto da un nodoso bastone, è rappresentato spesso, ma non sempre, vicino all'uccello acquatico, riconoscendo così una modalità di raffigurazione della metamorfosi che prevede l'inserzione della doppia natura, umana e animale. Nella figura è semmai da riconoscere il pedagogo che assiste impotente alla morte del proprio pupillo, un tipo iconografico ampiamente noto nel vasto repertorio di sarcofagi mitologici e che, peraltro, già compare nello stucco della Villa della Farnesina. Inoltre, l'inserzione del pedagogo all'interno delle immagini relative al figlio di Climene, piuttosto che essere testimonianza di un improbabile riecheggiamento della tragedia euripidea, è semmai da interpretarsi come un'iniziativa diretta degli artigiani: "per la mentalità romana, un ragazzo di buona famiglia senza un maestro e un educatore, perlopiù greco, che lo accompagnasse ovunque fino al momento di indossare la *toga virilis*, era evidentemente impensabile" (ZANKER, EWALD 2008, p. 332; la medesima identificazione era già stata avanzata *illo tempore* in DIGGLE 1970, p. 213. Una breve panoramica delle diverse interpretazioni è fornita in PASPALAS, CAMBITOGLIOU 1997, pp. 767-768). Qualche perplessità interpretativa suscita invece la raffigurazione sul sarcofago di San Pietroburgo (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 98) ove l'anziano protagonista, raffigurato nel gesto della disperazione con il palmo della mano sinistra poggiato sulla fronte, sembra trattenere con la mano opposta le ali del cigno ai suoi piedi. Forse in quest'unico caso si potrebbe dubitativamente riconoscere il momento in cui il vecchio re dei Liguri si sta mutando nel candido pennuto.

<sup>105</sup> Il presente episodio è rappresentato in tutti i sarcofagi appartenenti alla seconda classe, ad eccezione degli esemplari conservati a: Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek; Tortona, Museo Civico (per cui si veda *supra* nel presente paragrafo rispettivamente note 88 e 104).

<sup>106</sup> Trattasi dei sarcofagi conservati a: Parigi, Museo del Louvre (si veda *supra* nel presente paragrafo nota 87); Roma, deposito delle sculture di Villa Borghese presso il Museo Pietro Canonica; Roma Villa Borghese (per questi due sarcofagi si veda *supra* nel presente paragrafo nota 101); Benevento, Museo del Sannio, 300 d.C. ca. (ASR III.3, p. 422, n. 341; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; BARATTE 1994, p. 352, n. 17).

<sup>107</sup> Secondo la classificazione operata dal Müller, specificatamente per Dafne, sulla base delle forme assunte dalla trasformazione e del relativo rapporto donna-albero, quella delle Eliadi sarebbe da annoverare nel IV tipo, caratterizzato dalla raffigurazione della donna che pare affiorare dal vegetale come se in esso vi avesse trovato sicuro rifugio; MÜLLER 1929, pp. 59 e ss. Diversamente secondo I. Colpo, che non vede una relazione diretta tra la giovane e il vegetale, la metamorfosi delle fanciulle non sarebbe colta in divenire, ma semplicemente allusa attraverso un albero interposto tra esse; COLPO 2012a, p. 14.

delle graziose fanciulle, per poi risalire e lasciare scoperte solo le bocche<sup>108</sup>. Ulteriore allusione alla metamorfosi ormai in atto è fors'anche quel manto che in alcuni casi si gonfia, in una sorta di *velificatio*, alle spalle di una delle Eliadi in forme ancora tutte umane<sup>109</sup>. Ora, se per Cicno non vi sono elementi precipui che permettano di legare a filo unico le immagini al racconto del poeta, pur essendo l'unico tra la più ampia letteratura a fornire un racconto particolareggiato dell'evento, per le Eliadi pare potersi evincere qualche suggestione in più, riconoscendovi forse una *situazione "ovidiana"*. È pur vero però che anche Filostrato Maggiore, in un passo che ampio spazio lascia ai dettagli descrittivi, restituisce l'immagine delle sorelle di Fetonte già diventate alberi sino all'ombelico<sup>110</sup>.

Per concludere, proviamo a questo punto a fornire una visione d'insieme dei rapporti che si instaurano tra le raffigurazioni e le *Metamorfosi*. Per quanto concerne l'episodio della *richiesta di Fetonte al Sole* di poter guidare il carro per due sarcofagi (*app. II, Fet 01-02*) è possibile mettere in luce delle tangenze, nelle forme di una *situazione "ovidiana"*, che sono da ascrivere al riferimento da parte degli scalpellini al più volte supposto modello urbano, di cui si ha un riflesso negli affreschi della *Domus Aurea* e di Narbona, nonché in un rilievo mitriaco; il medesimo archetipo ha in certa misura influenzato forse anche la fantasia del poeta augusteo. Decisamente più ampi sono i raffronti che si evincono analizzando l'episodio della *caduta*, così come appare nei sarcofagi appartenenti alla seconda classe (*app. II, Fet 02-16*). I riferimenti affatto puntuali e univoci che interessano la figura di Fetonte (*iconografia "ovidiana"*), come la presenza di *Tellus* e delle Eliadi (*situazione "ovidiana"*), descritte pure nell'opera di Filostrato Maggiore, nonché l'inserzione di quel cigno in prossimità del naufragio dell'auriga, inducono a supporre la presenza di una tradizione figurativa precedente, non altrimenti nota, che avrà successo e sarà ripresa solo a partire dalla seconda metà II secolo d.C. Inverisimile è infatti credere che i riferimenti al testo di Ovidio siano dovuti a una lettura del poema nelle botteghe, trasponendo così nel passato un *modus operandi* ben attestato invece per epoche più recenti, come ad esempio nel Rinascimento; né si può ritenere verisimile che i rapporti tra Ovidio e Filostrato Maggiore, esperto in cose d'arte, siano esclusivamente letterari, giustificando così le somiglianze tra i due testi. Proprio la testimonianza e il confronto con il retore di Lemno, induce a ritenere sempre più probabile la presenza di un modello figurativo di poco precedente o contemporaneo a Ovidio, forse una grande pittura, che metteva in scena in un'ampia composizione d'insieme il momento della caduta di Fetonte e gli epiloghi metamorfici di Cicno e delle Eliadi<sup>111</sup>; in questa raffigurazione si deve supporre pure la presenza di *Tellus* così come restituita in alcuni sarcofagi, una personificazione che ha forse dato lo spunto alla fantasia ovidiana per la creazione all'interno del testo della breve parentesi relativa alla protesta contro Giove. E a questo archetipo pittorico che torna in auge solo a partire dalla seconda metà del II secolo d.C. avrebbero attinto a piene mani e con grande libertà, riutilizzando ora l'uno ora l'altro schema, ora questo ora quel personaggio, gli artigiani dei sarcofagi, realizzando così composizioni tra loro certamente simili, ma sempre diverse<sup>112</sup>. Ecco che Ovidio ancora una volta si rivela specchio imprescindibile attraverso cui ricostruire la cultura figurativa dell'età augustea o a essa precedente e, nel contempo, contribuisce a illuminare sulle modalità e sui modelli di riferimento per la costruzione delle iconografie del repertorio di sarcofagi di età medio-tardo imperiale.

<sup>108</sup> Ov. *met.* II, 346-355. Una relazione tra le parole del poeta augusteo e il sarcofago di Firenze (Galleria degli Uffizi, su cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 89) è pure sottolineata in SICTERMANN, KOCH 1975, p. 60.

<sup>109</sup> Così, ad esempio, nei sarcofagi conservati a: Verona, Museo Lapidario Maffei; San Pietroburgo, Ermitage (su cui si veda *supra* nel presente paragrafo rispettivamente note 87 e 98). Cfr. COLPO 2012a, pp. 20-23. Sul gesto di svelarsi del manto quale indicativo della trasformazione si rimanda in questa stessa sede anche ai miti di Medea e le Peliadi, di Niobe, di Tereo, Procne e Filomela.

<sup>110</sup> PHILOSTR. *Im.* I, 11: "il quadro sa queste cose, infatti pone alle estremità delle loro membra le radici, e mentre esse sono già alberi fino all'ombelico, i rami raggiungono le loro mani. Oh! I capelli! Sono fronde di pioppo" (trad. a cura di L. Abbondanza).

<sup>111</sup> Non si dimentichi peraltro che nella coppa aretina di I secolo a.C. la caduta di Fetonte era messa in scena in uno schema non troppo dissimile da quello che compare sui sarcofagi. Inoltre, se si accettasse come originale il cammeo con la raffigurazione della caduta quest'ipotesi, che in mancanza di riferimenti sicuri presta un po' il fianco a delle critiche, affonderebbe su basi molto più solide. È pur vero però che la forte somiglianza, che diviene quasi uguaglianza, dello schema iconografico non solo di Fetonte, ma anche dei cavalli, con le raffigurazioni dei sarcofagi e in particolare con l'esemplare da Ostia (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 88), suscita forti dubbi sulla sua reale autenticità.

<sup>112</sup> Di contro J. Diggle, in virtù dei legami con il testo ovidiano, suppone che gli scalpellini abbiano attinto i propri modelli dal mondo greco, ma siano altresì rimasti influenzati dalle opere dei poeti romani; DIGGLE 1970, pp. 219-220.

## CAPITOLO II

# DIANA E ATTEONE

### 2.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA

*At bene si quaeras, Fortunae crimen in illo, non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?*<sup>1</sup>. È con tali lapidarie parole che Ovidio dà inizio al racconto della sfortunata vicenda di Atteone: vittima di un fato avverso, eppur involontariamente colpevole; punito, forse ingiustamente o forse esageratamente, dall'implacabile collera di una dea sorpresa ignuda al bagno; mutato in cervo, ad eccezione della mente che mantiene inalterata la lucidità; e infine vittima della ferocia dei propri cani, che non riconoscono più il padrone nella nuova forma animale. Il motivo della dicotomia tra errore e colpa, tema centrale nella tragedia greca prepotentemente portato alla ribalta nell'Edipo sofocleo (dove per la prima volta si mette in discussione la reale colpevolezza del protagonista), si connota come l'elemento cardine della narrazione delle *Metamorfosi*, ripreso poi con forza anche nell'opera dell'esilio, i *Tristia*; qui il cantore di Sulmona identifica se stesso con Atteone, discutendo così della propria pena in termini che richiamano da vicino la vicenda mitica<sup>2</sup>. Seppur in forme e ampiezze differenti, in entrambi i componimenti si assiste a un interessante stravolgimento della prospettiva, giacché Ovidio elimina dall'infelice storia di Atteone la traccia di qualsiasi crimine soggettivo: egli è sì colpevole, ma di un *error*, un fatale quanto involontario sbaglio; l'empio atto del giovane cacciatore, ossia l'aver sorpreso sbadatamente Diana al bagno, si riduce a un semplice valore accidentale, quasi a un sadico scherzo del destino<sup>3</sup>.

Ma a prescindere dai problemi di ordine morale sottesi alla vicenda, pur significativi nell'ottica di una più ampia definizione del complesso rapporto che intercorre tra il cantore degli amori divini e Augusto<sup>4</sup>, ciò che preme in questa sede è tentare di mettere in luce eventuali dettagli figurativi che fungano da sicuro supporto su cui costruire

<sup>1</sup> Ov. *met.* III, 141-142. Sull'ineluttabilità di scontare una punizione divina che il protagonista del mito non merita perché privo di colpe, si veda: SEGAL 1991, pp. 23-24; BARCHIESI, ROSATI 2009, pp. 150-151; ottimi spunti anche in GRASSIGLI 2011, soprattutto pp. 54 e ss.

<sup>2</sup> Ov. *trist.* II 103-108: *cur aliquid vidi? cur noxia lumina feci? Cur imprudenti cognita culpa mihi? Inscius Actaeon vidit sine veste Dianam: praeda fuit canibus non minus ille suis; scilicet in Superis etiam fortuna luenda est nec veniam laeso numine casus habet.*

<sup>3</sup> Ovidio e il nipote di Cadmo sono dunque malauguratamente accomunati nel medesimo destino, giacché entrambi vittime di un *error* che porterà l'uno a essere relegato nell'infelice Tomi, l'altro a essere trasformato in cervo e venir sbranato dai cani. Per interessanti considerazioni sul dilemma tra *error* e *scelus*: BARCHIESI, ROSATI 2009, pp. 150-151.

<sup>4</sup> Un interesse particolare in questo senso suscita il modo in cui Ovidio tratteggia gli dei tanto cari al *pantheon* augusteo e in particolare Apollo, con il quale il *Princeps* giunge addirittura a identificarsi (per un'analisi "politica" della figura di Febo nelle *Metamorfosi* si veda la bella analisi in GHEDINI 2012a). Si pensi, a titolo di esempio, al mito di Marsia (*met.* VI, 385-402). Significativamente il poeta non racconta, se non di sfuggita, gli antecedenti della storia (ossia la presunzione del Sileno che lo porta a sfidare Febo in persona), ma si sofferma solo sui dolorosi effetti della punizione, avvicinandosi con tono di compianto alla disgraziata sorte del flautista. L'accento negativo quindi, non cade sul Sileno colpevole, ma sembra quasi essere rivolto allo scorticatore che, in filigrana, si capisce essere Apollo (dato che non sono presenti altri personaggi quali lo Scita, che possono ricoprire il ruolo di esecutori materiali della pena), sebbene se il suo nome non venga mai menzionato esplicitamente. Il professato augusteismo ovidiano è, all'evidenza, solo di facciata; per queste considerazioni si rimanda a SALVO 2008, pp. 104-107.

il successivo confronto con il repertorio iconografico e, in particolare, con la produzione funeraria. A tal scopo, il testo del poeta può essere diviso in due grandi atti, ove si rincorrono scene ora a carattere più marcatamente letterario ora a valenza descrittiva. Se il primo atto si configura come una sorta di prologo, fornendo importanti indicazioni sul contesto narrativo, il secondo è tutto incentrato sul cuore della vicenda, allorché l'incauto Atteone sorprende, malauguratamente, Diana nuda al bagno e ne patisce atroci conseguenze (*app.* I.2).

#### Atto I

Il primo atto si compone, oltre all'*Antefatto* (vv. 138-142), di una sola grande scena: *Atteone cerca riposo al termine della caccia* (vv. 143-154). Nel prologo il poeta anticipa la causa del primo dei tanti lutti che colpiranno la casa di Cadmo: la trasformazione del nipote in cervo e lo sbranamento da parte dei suoi stessi cani. È a questo punto che prende avvio la prima e unica scena, a carattere prevalentemente letterario: Atteone, stanco ormai della ricca battuta di caccia portata felicemente a termine con i compagni all'ombra dei boschi dei monti, prospetta per sé e per gli altri giovani un meritato riposo; le attività avrebbero potuto riprendere l'indomani.

#### Atto II

Il secondo atto, cuore pulsante dell'intero racconto nel quale si ricorrono, in un crescendo emozionale, i truci eventi che segnano la drammatica storia si compone di quattro scene: *Il bagno di Diana* (vv. 155-172), *Atteone sorprende Diana al bagno* (vv. 173-192), *La metamorfosi di Atteone* (vv. 192-205) e *Il supplizio di Atteone* (vv. 206-255). La prima si apre con una limpida descrizione della quinta scenografica in cui Diana, seguita dal corteggio delle Ninfe cacciatrici, sopraggiunge come di consueto per dilettarsi in un piacevole lavacro: nella valle Gargafia, ombreggiata da pini e cipressi, *cuius in extremo est antrum nemorale recessu arte laboratum nulla; simulaverat artem ingenio natura suo, nam pumice vivo et levibus tofis nativum duxerat arcum* (vv. 157-160). Tale è il grado di dettaglio, che nella narrazione sono pure registrate le relazioni spaziali tra i diversi elementi naturali: *fons sonat a dextra [...] margine gramineo patulos incinctus hiatus* (vv. 161-162). La dea entra nell'antro, spogliandosi delle armi e delle vesti, mentre alcune delle ancelle le slacciano solerti i sandali e altre le legano i capelli. Ma ecco che, guidato da una fato perverso, Atteone si addentra per vie a lui ignote e si ritrova, suo malgrado, nel luogo dove si stanno svolgendo i sacri lavacri (Scena 2: *Atteone sorprende Diana al bagno*): le Ninfe, alla vista dell'intruso, gridano spaurite e si fanno presso la dea cercando di coprirla con i loro corpi<sup>5</sup>. Icastica è la descrizione con cui Ovidio immagina la reazione di Diana: *in latus obliquum tamen adstitit oraque retro flexit et [...] quas habuit sic hausit aquas vultumque virilem perfudit spargensque comas ultricibus undis* (vv. 187-190). Ed è con un gesto colmo di stizza e rancore che prende avvio la terza scena (*La metamorfosi di Atteone*), tutta incentrata sul motivo dello sciagurato cacciatore, con l'unica colpa di essersi trovato al momento sbagliato nel posto sbagliato: prima le corna gravano sul capo, poi il collo e le orecchie si allungano, gli arti si mutano in zampe e il corpo si copre di pelo sottile. Con l'animo pregno di paura, come ben si addice a un cervo, l'eroe, un di umano, fugge rapidamente senza ancora rendersi conto della nuova forma in cui è prigioniero. Solo dopo essersi visto riflesso in una polla d'acqua l'eroe si rende conto dell'accaduto e medita sulla via migliore da percorrere, se quella che porta al palazzo o quella che conduce nei boschi. Ma l'indugio si rivela fatale: Atteone è scorto dai cani. Nella quarta e ultima scena (*Il supplizio di Atteone*), pur a valenza prevalentemente letteraria, non mancano brevi lampi descrittivi. Dopo il catalogo dei membri della muta inferocita, la narrazione si fa più concitata e si avventura per rocce e scarpate dietro ai segugi che inseguono il giovane cervo. I cani hanno la meglio e si avventano su un padrone che più non riconoscono, affondando le zanne sul corpo inerme (*et genibus pronis supplex similisque roganti*; v. 240); i compagni di caccia di Atteone incitano la furia della muta e nel mentre chiamano a gran voce il loro compagno, inconsi del fatto che egli sia lì con loro, eppur vorrebbe non esserci. Il giovane cacciatore muore così, sotto le sembianze di un cervo, sbranato dai propri cani.

<sup>5</sup> Ov. met. III, 177-181: *sicut erant nudaе viso sua pectora nymphae percussere viro subitisque ululatibus omne implere nemo circumfusaеque Dianam corporibus texere suis*.

2.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

La truce morte di Atteone è un soggetto particolarmente caro alla letteratura, giacché gode di una travolgente fortuna che, senza soluzione di continuità, si protrae dal VII secolo a.C. sino al IV secolo d.C.<sup>6</sup> Nel fervido mondo greco si vanno formando tre grandi versioni del mito, ove differenti sono sia l'identità della divinità offesa sia il tipo di colpa di cui si macchia il nipote di Cadmo, che in età arcaica e classica viene presentato come intenzionale e frutto di un meditato atto di *hybris*; inalterata rimane invece la dolorosa punizione che gli dei infliggono al mortale. Secondo la più antica redazione elaborata da Esiodo<sup>7</sup>, ripresa da Stesicoro di Imera<sup>8</sup> e Acusilao di Argo<sup>9</sup>, Atteone avrebbe tentato di usare violenza ovvero sposare la zia Semele, entrando così in competizione con Zeus, a sua volta invaghito della bella tebana<sup>10</sup>; il padre degli dei avrebbe quindi intimato ad Artemide di punire, in maniera esemplare, l'arrogante giovane facendolo sbranare dai propri cani. Tuttavia, ancora in questo torno di tempo, a scatenare la furia dei segugi contro il padrone non è una vera e propria metamorfosi, bensì la *lyssa* in essi indotta dalla dea della caccia ovvero la nebride gettata sulle spalle del figlio di Aristeo<sup>11</sup>. Nel V secolo a.C. il mito attira su di sé l'attenzione del mondo teatrale<sup>12</sup>: dell'opera di Eschilo, *Toxotides*<sup>13</sup>, sopravvivono solo alcuni lacerti di versi che consentono solo di ricostruire per sommi capi la più ampia impalcatura narrativa. L'eroe tebano, regredito a uno stato semi-ferino tanto da vivere ai margini della città come cacciatore, si sarebbe vantato di essere migliore di Artemide nell'arte venatoria e avrebbe addirittura sfidato la dea; la figlia di Latona punisce questo inaudito atto di *hybris* trasformando il giovane in un cervo. Tale tradizione è poi accolta da Euripide che, nelle *Baccanti*, recupera la storia quale ammonimento all'empio comportamento di Penteo nei confronti di Dioniso<sup>14</sup>. Nel medesimo filone si colloca, nel I secolo a.C., anche Diodoro Siculo che, accanto al più consono motivo della superbia del figlio di Autonoe, cita anche la variante per cui il giovane avrebbe tentato scioccamente di imporre a forza le nozze alla vergine olimpica<sup>15</sup>.

In età ellenistica, e in particolare con la poesia alessandrina, si assiste all'elaborazione della più nota e accreditata versione mitologica, caratterizzata non solo da una cornice idillica con Artemide colta in un placido bagno alla fonte, ma anche dall'innocenza di Atteone. Invero, nel più ampio *Inno per i lavacri di Pallade*, Callimaco narra

<sup>6</sup> Per una discussione sulle fonti si veda: GUIMOND 1981, p. 454; MUGIONE 1988, pp. 111-112; NARDELLI 2000, pp. 53-57; GUIDORIZZI 2000, p. 461, nt. 858; BARCHIESI, ROSATI 2009, pp. 146-149; COLPO 2010, pp. 94-96; MENICHETTI 2011, pp. 45-46.

<sup>7</sup> Nota da pochi lacerti di versi: fr. 217, Merkelbach, West. Al poeta è poi attribuito un ulteriore frammento, forse relativo al *Catalogo delle donne*, in cui ritorna il motivo del cacciatore perito a causa della furia dei propri cani: una dea non meglio identificata presagisce a Chirone di come i suoi segugi saranno utilizzati da Dioniso sulle montagne; nei versi conclusivi, purtroppo giunti mutili, i cani hanno smembrato, parrebbe con sofferenza, il corpo dell'allievo del Centauro, Atteone; segue un tentativo di consolazione e forse di liberazione degli animali stessi da una sorta di "follia" (BARCHIESI, ROSATI 2009, p. 147). Il motivo della pazzia della muta è in seguito ripresa anche da Pausania (IX, 2, 3) quale spiegazione razionale, al di là di ogni intervento divino a carattere metamorfico, per giustificare lo sbranamento di Atteone.

<sup>8</sup> PMG 236, Page; cfr. la citazione di PAUS. IX, 2, 3.

<sup>9</sup> FG<sup>r</sup>Hist 2 F 33; dalla citazione di APOLLOD. III, 4, 4 ("Acusilao dice che subì questa sorte a causa dell'ira di Zeus perché aveva corteggiato Semele"; trad. a cura di M. G. Ciani).

<sup>10</sup> Da questa unione, si ricordi, sarebbe nato con un duplice parto Dioniso: generato prematuro dalla madre arsa dal fuoco per aver voluto vedere l'amante divino nella sua maestà, la gestazione viene portata a termine da Zeus, che chiude il feto nella propria coscia (cfr. Ov. *met.* III, 256-315; per una più approfondita analisi del mito si veda *infra* CAPITOLO III).

<sup>11</sup> Cfr. quanto riferito da Stesicoro (PMG 236, Page).

<sup>12</sup> Il mito ha probabilmente goduto di ampia fortuna nell'orizzonte del teatro, ma a causa del naufragio di parte della cultura letteraria del mondo antico, a noi non resta altro che il nome dei diversi componenti: un *Atteone* di Frinico (TrGF I, 3 T 1b, Snell), uno di Iofonte (TrGF I, 22 F, Snell) e di Cleofonte (TrGF I, 77 F, Snell); un Atteone con le corna è poi attestato tra le maschere drammaturgiche; si veda BARCHIESI, ROSATI 2009, p. 146.

<sup>13</sup> TrGF III, 241-2246, Radt; insieme a *Semele*, *Atamante* e *Nutrici*, l'opera andava probabilmente a costituire una tetralogia tebana. Per un'analisi della trama si veda NARDELLI 2000, p. 54.

<sup>14</sup> E. Ba. 337-342 ("hai visto la fine disgraziata di Atteone, sbranato dai cani feroci che aveva allevato, perché si vantava di battere Artemide nella caccia, in sperdute lande montane. Che non succeda anche a te! Qui ti incoronerò il capo di edera. Rendi onore con noi al dio"; trad. a cura di O. Musso); sul legame tra Penteo e Atteone e sul velato carattere dionisiaco del personaggio interessanti spunti in NARDELLI 2000, p. 55.

<sup>15</sup> D.S. IV, 81, 4-5 ("la ragione della sua disgrazia alcuni la attribuiscono al fatto che durante la dedica delle primizie di caccia ad Artemide, si propose di concludere un matrimonio con Artemide, mentre altri al fatto che dichiarava di essere il primo nella caccia"; trad. a cura di G. Cordiano Zorat, M. Zorat).



di come la dea venga sorpresa del tutto involontariamente dal suo giovane compagno di caccia<sup>16</sup>. Tale redazione, in cui per la prima volta si mette in dubbio la colpevolezza dell'eroe tebano e si riflette sulla giustizia della legge divina, gode di immensa fortuna negli autori successivi, imponendosi in via pressoché esclusiva. Dopo una breve citazione di Varrone, che testimonia la presenza di pantomimi relativi ad Atteone<sup>17</sup>, in età augustea è Ovidio a fornire il più completo racconto. Seppure il cantore di Sulmona mostri un forte debito nei confronti del componimento callimacheo, non mancano elementi innovativi, quali ad esempio il dettaglio paesaggistico della grotta entro cui Diana si bagna placida.

A partire dal I secolo d.C. fino alla tarda antichità si rincorrono diverse trattazioni che ripropongono la storia nelle medesime linee generali, senza che si possa ravvisare significative varianti: basti qui citare Igino, Apollodoro, Seneca, Silio Italico, Stazio, Pausania e i Mitografi Vaticani<sup>18</sup>. Merita invece di essere ricordata la descrizione di Apuleio in merito a una statua raffigurante Diana in corsa accompagnata da feroci molossi con alle spalle una grotta ricurva riccamente addobbata di frutti e foglie; al di sopra dell'antro è Atteone già mutato in cervo e colto nell'atto di spiare la dea<sup>19</sup>. A carattere del tutto parodico è invece l'irriverente racconto fornito da Luciano, in cui Diana avrebbe punito Atteone in modo che questi non possa rendere nota ai più la bruttezza della dea<sup>20</sup>. E tuttavia, altrove Igino recupera il tema della colpa volontaria, tanto caro alla tradizione greca arcaica e classica, allorché immagina il nipote di Cadmo che, dopo aver visto la dea indaffarata nei lavacri, tenta di usarle violenza e viene perciò mutato in cervo. Nel medesimo solco si colloca anche il più tardo racconto di Nonno di Panopoli, in cui Atteone diventa un voyeur ben consapevole e non più la sfortunata vittima di un fato avverso<sup>21</sup>.

### 2.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Il mito dello sfortunato Atteone irrompe nel repertorio iconografico nel secondo quarto del VI secolo a.C., per poi essere attestato senza soluzione di continuità fino al IV secolo d.C.<sup>22</sup> I temi che godono di maggiore fortuna sono certamente quelli del supplizio dell'eroe tebano e del bagno della dea, seppure non manchino sporadiche attestazioni relative ai momenti immediatamente precedenti, come ad esempio la caccia di Atteone<sup>23</sup>, oppure successivi, quali il trasporto del corpo dell'eroe<sup>24</sup> ovvero la sua presenza agli inferi<sup>25</sup>, episodi però del tutto

<sup>16</sup> CALL. *Lav. Pall.* 107-118. È assai probabile che alle spalle della narrazione di Callimaco vi sia un più antico modello ove la colpa attribuita ad Atteone era quella di aver visto ovvero spiato la dea la bagno (BARCHIESI, ROSATI 2009, pp. 146-147). La storia dello sfortunato nipote di Cadmo è trattata nell'inno callimacheo in virtù della somiglianza con la vicenda di Tiresia: questi, infatti, sorprende per sbaglio Atena durante i lavacri e ne viene punito con la cecità, presupposto per il successivo sviluppo della capacità di vaticinio.

<sup>17</sup> Varro *Men.* fr. 513: *non nugas saltatoribus in theatro fieret.*

<sup>18</sup> HYG. *fab.* 180-181 APOLLOD. III, 4, 4 (pur con forti contaminazioni con la più antica redazione di Acusilao); SEN. *Oed.* 751-763 e *Phoen.* 12-15; SIL. XII, 365-369; STAT. *Theb.* III, 201-204 e IV, 572-574; PAUS. IX, 2,3; MYTHOGR. II, 103.

<sup>19</sup> APUL. *met.* II, 4.

<sup>20</sup> LUCIANUS *DDeor.* 16, 2: "e la tua bella figlia è così bella, che il giorno che s'accorse di essere stata veduta da Atteone, temendo che il giovinetto andasse a dire quanto è brutta, sguinzagliò i suoi cani contro di lui" (trad. a cura di V. Longo).

<sup>21</sup> NONN. *D.* V, 415-533. Interessante è la prospettiva di lettura di G.L. Grassigli, secondo cui l'aggressione sessuale tentata da Atteone nei confronti della dea si configura come unica soluzione mediante la quale rendere verisimile la truce punizione, che sarebbe ormai apparsa incomprensibile al sistema culturale dell'epoca; conseguenza questa del cambiamento già denunciato dalla posizione ovidiana che fa della colpa un errore sottraendo l'atto visivo dalla dimensione religiosa propria della classicità (GRASSIGLI 2011, pp. 55-56).

<sup>22</sup> Per un'analisi della tradizione figurativa relativa alla storia di Atteone si rimanda a: GUIMOND 1981; NARDELLI 2000, con precipua attenzione al repertorio pittorico della prima età imperiale; CECCHINATO 2011-2012; spunti anche in MENICHETTI 2011, per il mondo greco.

<sup>23</sup> Si veda ad esempio: cratere a volute apulo, attribuito al gruppo del Pittore di Licurgo, da Ruvo, seconda metà del IV secolo a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale; GUIMOND 1981, p. 464, n. 110.

<sup>24</sup> Cfr. ad esempio: pisside beota, 470 a.C., Atene, Museo Archeologico Nazionale (GUIMOND 1981, p. 465, n. 121).

<sup>25</sup> La testimonianza è fornita dalla *Nekya* di Polignoto eseguita per la Lesche degli Cnidi a Delfi: Atteone era qui rappresentato seduto sopra una pelle, mentre reca un in grembo, con accanto un cane da caccia e la madre Autonoe; per una recente rilettura dell'intero apparato decorativo della sala si veda: MUGIONE 2006.

ignorati da Ovidio e sui quali di conseguenza non si concentrerà la nostra attenzione.

Orbene, come accennato poco sopra le prime attestazioni del mito sorgono nell'orizzonte iconografico nel secondo quarto del VI secolo a.C.: a essere messo in scena in via pressoché esclusiva, per tutta l'età arcaica e classica, è il momento in cui Atteone tenta invano di sfuggire alla muta inferocita; nondimeno, è possibile seguire una sorta di evoluzione. Invero, nelle prime occorrenze l'eroe tebano è rappresentato in nudità, con le ginocchia piegate e la testa volta all'indietro, nel noto tipo iconografico della corsa, aggredito da ogni dove dai propri cani<sup>26</sup> (*tav. 4, fig. 14*); in alcuni casi il protagonista brandisce un'arma difensiva, variamente identificata come una spada o una lancia<sup>27</sup> (*tav. 4, fig. 15*). Artemide diviene una presenza costante verso la fine del VI secolo a.C. o agli inizi di quello successivo.

Tra il V e il IV secolo a.C. si verificano importanti cambiamenti a livello iconografico, indiziari di un mutamento di ordine semantico<sup>28</sup>. Atteone è ormai chiaramente definito come cacciatore, in linea con le versioni letterarie che si vanno contemporaneamente sviluppando<sup>29</sup>. Numerose sono le attestazioni fornite dalla ceramica attica a figure rosse e da quella italiota<sup>30</sup>, ma non mancano anche raffigurazioni provenienti dalla scultura architettonica<sup>31</sup>, nonché dai vasi e dai bronzi a rilievo<sup>32</sup>; le raffigurazioni mostrano una forte eterogeneità, essendo caratterizzate da una varietà di schemi iconografici e soluzioni compositive. Il motivo della corsa è progressivamente sostituito dall'immagine del giovane, che soccombe sempre sotto i morsi dei segugi, variamente crollato su una o entrambe le ginocchia, disteso ovvero stante (*tav. 5, figg. 16-17*); sovente l'eroe è colto nell'atto di difendersi, dimenando ora un bastone ora una lancia ora una spada. Accanto a queste soluzioni, a partire dal IV secolo a.C. si impone un altro schema iconografico (*tav. 5, fig. 18*): Atteone è rappresentato con entrambi i piedi ben piantati al suolo, pronto a fronteggiare l'urto violento della muta rabbiosa; una gamba è piegata al ginocchio a reggere l'intero peso corporeo, mentre l'altra è avanzata nello slancio; il busto è lievemente arretrato; la mano destra, che regge un'arma difensiva (una lancia o una spada), è levata al di sopra della testa. Il tipo è da ricondurre a un originale scultoreo in bronzo della metà del V secolo a.C., noto attraverso repliche marmoree<sup>33</sup> (*tav. 5, fig. 19*). Tale modello regnerà ben presto sovrano nel più ampio repertorio di immagini, divenendo canonico per la messa in scena del tema.

Ma a mettere alla prova la bravura degli artigiani è soprattutto il motivo della metamorfosi: si tratta infatti di trasporre in un'immagine statica il continuo divenire di un corpo che cambia e che progressivamente assume le sembianze di un cervo<sup>34</sup>. Nelle prime attestazioni (fine del VI-inizi del V secolo a.C.) sono assenti elementi connotanti una trasformazione vera e propria, giacché l'eroe è raffigurato in forme umane; tuttavia, la presenza di

<sup>26</sup> Si veda GUIMOND 1981, pp. 455-456, nn. 1-8.

<sup>27</sup> Cfr. in particolare: alabastro a fondo bianco, Pittore dei due cerchi, 470 a.C., da Eretria, Atene, Museo Archeologico Nazionale (BEAZLEY 1963, p. 728; GUIMOND 1981, p. 456, n. 6); *lekkythos*, dispersa, da Cuma (GUIMOND 1981, p. 456, n. 7).

<sup>28</sup> Una bella analisi sulle variazioni di contenuto sottese ai cambiamenti iconografici tra il VI e il IV secolo a.C. è fornita in MUGIONE 1988, soprattutto pp. 116 e ss.

<sup>29</sup> Cfr. *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 2.2. Per una concisa analisi dello sbramamento di Atteone nella produzione figurativa dell'epoca in rapporto alle fonti scritte di veda MUGIONE 2012, pp. 183-184.

<sup>30</sup> Cfr. GUIMOND 1981, p. 456, nn. 15-17; p. 457, nn. 26-30 (per i vasi greci); *ibidem* pp. 457-459, nn. 32-33 e 44-51a (per quelli italioti). Per un'esauritiva analisi iconografica delle raffigurazioni di Atteone tra VI e IV secolo a.C., con precipua attenzione alla produzione vascolare, ma senza scartare del tutto anche le altre classi di materiale, si rimanda a: MUGIONE 1988; ma cfr. anche EADEM 2012, in cui la studiosa analizza una serie di occorrenze che presentano degli elementi iconografici estranei alla tradizione elaborata in ambiente attico nel secolo precedente, ossia dei dettagli paesaggistici, tra cui una fonte o una grotta, che definiscono e contrappongono lo spazio del cacciatore a quello di Artemide. Tali segni sembrano indiziari della formazione di un nuovo immaginario collettivo, che rievoca latamente quella tradizione ripresa e fissata qualche secolo dopo nella letteratura da Callimaco prima e Ovidio poi.

<sup>31</sup> In particolare i cosiddetti i cosiddetti rilievi melii (metà del V secolo a.C. ca.; GUIMOND 1981, p. 456, n. 18 e p. 458, nn. 39-40) o una metopa del Tempio E di Selinunte (460-450 a.C., Palermo Museo Nazionale; EADEM 1981, p. 457, n. 31).

<sup>32</sup> GUIMOND 1981, p. 458, n. 34 (per il vaso a rilievo) e n. 35 (per il rilievo in bronzo).

<sup>33</sup> Per un elenco delle copie si rimanda a GUIMOND 1981, p. 456, n. 9 a-d e p. 458, nn. 37-38.

<sup>34</sup> Un'analisi dei modi con cui gli artigiani figurano la metamorfosi di Atteone è fornita in COLPO 2012a, p. 15 (inserimento di un particolare del nuovo stato sulla fisionomia del protagonista), p. 17 (trasformazione parziale del soggetto).

una nebride indossata alla stregua di un mantello ovvero di una tunica<sup>35</sup> (tav. 5, fig. 16) pare una traduzione figurativa di quanto riferito da Stesicoro, secondo cui Artemide avrebbe ingannato i cani gettando sulle spalle dell'empio cacciatore una pelle di cervo. Se ancora in questo periodo, in accordo con le fonti, più che una metamorfosi sembra echeggiato un travestimento illusorio, nella prima decade del V secolo a.C. si assiste alla comparsa di espedienti figurativi atti a evocare la trasformazione in atto<sup>36</sup>: la natura umana dell'eroe è alterata mediante l'applicazione di una fitta peluria<sup>37</sup> oppure il volto del figlio di Autonoe assume le fattezze del muso di un cervo<sup>38</sup> o, più spesso, al di sopra del suo capo compaiono lunghe corna, talvolta accompagnate da orecchie appuntite<sup>39</sup> (tav. 5, fig. 17); la connotazione del protagonista mediante le corna è una modalità di figurazione della metamorfosi che gode di maggiore fortuna e che senza soluzione di continuità caratterizza anche il repertorio figurativo di età romana.

L'episodio dello sbranamento compare pure su un ristretto gruppo di urne volterrane con schemi iconografici differenti, ma tutti derivati dal repertorio figurativo greco<sup>40</sup> (tav. 6, fig. 20): Atteone può infatti apparire stante, gradiente verso destra; con un ginocchio piegato sopra un piccolo avvallamento roccioso, nell'atto di difendersi dai cani; crollato al suolo con entrambe le ginocchia. Quale arma difensiva l'eroe brandisce un *pedum* e a suggerire la metamorfosi in cervo sono solitamente due corna che spuntano dalla fronte.

Il mito di Atteone irrompe poi nel mondo delle immagini romane, dove gode di inusitata fortuna. È il repertorio glittico ad appropriarsi sin da subito del tema dello sbranamento, messo in scena in due grandi soluzioni<sup>41</sup>: stante, con le gambe allargate e il *pedum* stretto nella mano levata quale elemento difensivo, secondo uno schema derivato da un originale scultoreo (tav. 6, fig. 21); monocneme, in un tipo già elaborato in epoca classica e ampiamente attestato nella produzione vascolare (tav. 6, fig. 22). Proprio quest'ultima versione suscita la nostra attenzione, giacché anche Ovidio restituisce la descrizione dell'eroe che, ormai in balia della furia dei segugi, si piega su un ginocchio come un supplice<sup>42</sup>. I rapporti tra i due piani narrativi ben testimoniano di come sia gli artigiani sia il poeta augusteo ricorrano ai medesimi *schemata* per narrare, chi attraverso le immagini chi tramite le parole, il momento di drammatica sofferenza del giovane cacciatore. Entrambi sono infatti debitori a una consolidata tradizione, che ricordiamo affonda le radici nel periodo greco classico, che più volte ha proposto Atteone crollato su un ginocchio sotto i morsi dei propri cani. Ma nella produzione di gemme, oltre al più consueto tema dello sbranamento, fa per la prima volta capolino il momento del bagno di Diana, raffigurato su un intaglio in calcedonio databile nel I secolo a.C.<sup>43</sup> (tav. 6, fig. 23). La dea è rappresentata stante, di spalle rispetto all'osservatore, e in completa nudità; in secondo piano, nella parte alta sinistra della composizione, si scorge la figura di Atteone, che spia la dea da dietro una roccia. Non stupisce di ritrovare il momento prodromico alla sventura del figlio di Cadmo su una occorrenza della fine dell'età ellenistica: non solo per le convenzioni figurative del mondo greco arcaico e classico sarebbe stato inaccettabile mettere in scena una divinità senza veli<sup>44</sup>, ma si ricordi anche che

<sup>35</sup> Per un compendio di attestazioni si veda GUIMOND 1981, sez. C del catalogo.

<sup>36</sup> Si ricordi che nella letteratura la reale metamorfosi del cacciatore presuntuoso compare con Eschilo (TrGF III, 241-2246, Radt) ed è successivamente ripreso da Euripide (*Ba.* 337-342; cfr. *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 2.2); tale motivo rifluisce pressoché contemporaneamente nel mondo delle immagini.

<sup>37</sup> Così ad esempio in un frammento di tazza attica a fondo bianco, 490 a.C. ca., Wurzburg, Martin-von-Wagner-Museum; GUIMOND 1981, n. 458, n. 33a.

<sup>38</sup> Cfr. a titolo di esempio: terra cotta italiota, secondo quarto del V secolo a.C., da Locri, Reggio Calabria, Museo Nazionale; GUIMOND 1981, p. 461, n. 76.

<sup>39</sup> Si veda: cratere a calice, attribuito al Pittore di Cleofonte o del Dinos, 450-440 a.C., Bâle, Collezione privata (GUIMOND 1981, p. 462, n. 83a); cratere, da Vico Equense, attribuito al Pittore di Licaone, 440 a.C. ca., Boston, Museum of Fine Arts (GUIMOND 1981, p. 462, n. 81).

<sup>40</sup> Per un'analisi delle urne con Atteone si veda: VAN DER MEER 1977-1978, pp. 59-60; ma cfr. anche GUIMOND 1981, pp. 459-460, nn. 52-54.

<sup>41</sup> Per un'analisi del repertorio glittico relativo al mito si rimanda a TOSO 2000b, pp. 156-157; EADEM 2007, pp. 102-103.

<sup>42</sup> Ov. *met.* III, 240: *et genibus pronis supplex similisque roganti* ("caduto umilmente sul ginocchio, somiglia a chi preghi"; trad. a cura di L. Koch). Il rimando al testo delle *Metamorfosi* è già sottolineato in TOSO 2007, p. 103.

<sup>43</sup> Calcedonio, Berlino, Staatliche Museen; GUIMOND 1981, p. 464, n. 115 (a-b); TOSO 2000b, p. 157; EADEM 2007, p. 103.

<sup>44</sup> Cfr. BARCHIESI, ROSATI 2009, p. 148.

nella letteratura il motivo della dea intenta ai propri lavacri e lì sorpresa involontariamente dal figlio di Autonoe si trova per la prima volta accennato, almeno in base a quanto pervenutoci, solo in Callimaco per poi essere ripreso con prepotenza da Ovidio. Ed è proprio su questo aspetto che si scorge il più importante mutamento, culturale prima ancora che figurativo, tra la tradizione arcaica e classica, che ha concentrato l'attenzione solo sul tema dello sbranamento, e quella ellenistico-romana, che invece predilige mettere in risalto il momento della sorpresa al bagno accostandola spesso all'immagine, ora quasi "secondaria" della morte del giovane<sup>45</sup>.

Il mito dell'incauto giovane che sorprende per sbaglio la dea della caccia nuda è uno dei soggetti più apprezzati dalla produzione pittorica di III e IV stile, nota in via pressoché esclusiva dal comprensorio vesuviano. L'attenta revisione delle attestazioni ad opera di M. Nardelli ha portato all'individuazione di quattro grandi gruppi: affreschi che mettono in scena un solo tema, il supplizio di Atteone (gruppo 1; *tav. 7, fig. 24*) o il bagno di Diana (gruppo 2; *tav. 7, fig. 25 e tav. 8, fig. 28*); raffigurazioni che riuniscono in maniera compendiaria i due momenti, in cui all'immagine della dea alla fonte si affianca quella del cacciatore sbranato dai cani (gruppo 3; *tav. 7, fig. 26 e tav. 8, fig. 29*); pitture che riproducono i due temi in narrazione "per nuclei" mediante lo sdoppiamento della figura del figlio di Autonoe e, in un caso, anche di Diana<sup>46</sup> (gruppo 4; *tav. 7, fig. 27*). Le occorrenze sono caratterizzate da una forte eterogeneità, inerente per lo più le soluzioni adottate per la costruzione delle varie composizioni e le modalità di associazione dei singoli tipi figurativi, mentre gli schemi iconografici con cui i due protagonisti vengono messi in scena si ripetono in maniera piuttosto pedissequa. Diana, in completa nudità, è spesso rappresentata inginocchiata o accovacciata in uno schema derivato dal celebre modello statuario della Venere di Doidalsa<sup>47</sup>; Atteone, colto nell'atto di difendersi dai cani levando un *pedum*, replica all'evidenza il celebre modello scultoreo di origine classica. Più difficile è invece individuare prototipi precisi per il cacciatore vojeur, che spunta a mezzo busto da dietro la roccia, spesso con un braccio levato nel gesto dell'*apokopein* ovvero in un moto di sorpresa o terrore; ugualmente vale per la figura della dea stante, nella maggior parte dei casi colta nel pudico gesto di coprire la propria nudità, solo vagamente riconducibile al modello della *Venus Pudica*<sup>48</sup>. Un elemento importante nella costruzione delle raffigurazioni è la quinta scenografica che fa da sfondo agli eventi. Le occorrenze di III stile sono caratterizzate da ampi paesaggi di tipo idillico-sacrale, con la presenza di vari elementi architettonici dalla generica valenza religiosa. Il passaggio al IV stile è segnato da una drastica riduzione di riferimenti all'ambientazione circostante, con la presenza di quegli elementi indispensabili all'inquadramento dell'azione, in particolare la grotta che diventa protagonista del campo figurativo<sup>49</sup>. E proprio sull'antro è necessario soffermare per un attimo la nostra attenzione. Ora, tale dettaglio paesaggistico compare per la prima volta in una pittura di III stile, proveniente dalla Casa IX 7, 12<sup>50</sup> (*tav. 8, fig. 28*), per poi essere attestato più diffusamente in occorrenze di IV stile, tra cui ad

<sup>45</sup> Sul cambiamento di ordine culturale sotteso all'inserimento del bagno della dea nuda nel repertorio di immagini, che implica un mutamento nella concezione dello "sguardo", cfr. gli interessanti spunti interpretativi proposti in GRASSIGLI 2011, pp. 58-63.

<sup>46</sup> NARDELLI 2000, pp. 60 e ss. Un'analisi del repertorio pittorico inerenti il mito è pure offerto in: LEACH 1981; COLPO 2010, pp. 91-102. La combinazione dei due temi, il bagno di Diana e la morte di Atteone, è piuttosto innovativa, giacché compare per la prima volta proprio nel repertorio vesuviano e sarà poi ampiamente utilizzata nella tradizione figurativa delle epoche successive. In particolare, la modalità di narrazione per "nuclei" è tipica solo delle attestazioni di III stile.

<sup>47</sup> La novità della rappresentazione di Diana, vergine e cacciatrice, in completa nudità ha imposto agli artigiani romani di attingere alla tradizione figurativa di una dea che fa della bellezza delle proprie forme corporee un valore dominante, ossia Afrodite; cfr. in questo senso GRASSIGLI 2011, pp. 59 e ss.

<sup>48</sup> Si ricordi che i protagonisti, raffigurati in questi due particolari schemi iconografici (Diana stante e Atteone colto nell'atto di spiare la dea da dietro le rocce seppur non nel gesto dell'*apokopein*), compaiono già nell'intaglio in calcedonio; cfr. *supra* nel presente paragrafo, nota 43. Per un'analisi degli schemi adottati nel repertorio pittorico cfr. NARDELLI 2000, p. 66; COLPO 2010, p. 97. Per il fatto, non casuale che gli artigiani mettano in scena Diana mediante l'uso di tipi figurativi propri di Venere si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 47.

<sup>49</sup> Sull'ambientazione caratterizzante le attestazioni pittoriche si rimanda a NARDELLI 2000, pp. 67-68. A parere di E. W. Leach (1981) l'elemento discriminante sulla base del quale è possibile ripartire i quadri in due serie è proprio la presenza/assenza della grotta.

<sup>50</sup> Triclinio (5), parete ovest, zona mediana, pannello centrale; PPM IX, pp. 780-781; NARDELLI 2000, pp. 80, n. 7 (con ulteriore bibl.); COLPO 2010, p. 100.

esempio l'affresco dalla Casa di Sallustio<sup>51</sup> (tav. 8, fig. 29). E proprio nella medesima cornice naturalistica Ovidio immagina si svolgano i lavacri della dea: *cuius in extremo est antrum nemorale recessu arte laboratum nulla; simulaverat artem ingenio natura suo, nam pomice vivo et levibus tofis nativum duxerat arcum*<sup>52</sup>; le rispondenze tra i due piani narrativi, nelle forme di un *indicatore* "ovidiano", diventano tanto più precise allorché si ponga mente al fatto che il poeta di Sulmona è il primo, a quanto noto, ad ambientare la vicenda entro una grotta dalla forma ricurva<sup>53</sup>. Ancor più indicativo del rapporto che lega in maniera univoca i due piani narrativi è il gesto compiuto dalla dea che, inginocchiata, leva il braccio destro verso Atteone, in cui forti risuonano gli echi dei versi delle *Metamorfosi*: *quas habuit sic hausit aquas vultumque virilem perfudit spargensque comas ultricibus undis*<sup>54</sup>. Nel repertorio iconografico il dettaglio della grotta dal profilo ricurvo entro la quale Diana si diletta nel bagno compare nella già citata gemma della fine del I secolo a.C. Partendo dal presupposto che, per questioni di ordine cronologico, il testo scritto non può in alcun modo aver influenzato la fantasia e degli intagliatori e dei decoratori di Pompei, le precise tangenze tra i due livelli narrativi deve essere ricondotta all'ispirazione a un comune modello, che si potrebbe tentare di individuare in un originale pittorico di età ellenistica<sup>55</sup>. La dipendenza delle ricorrenze pittoriche da un comune archetipo sembra essere confermata da quanto tradito da Apuleio<sup>56</sup>.

Merita di essere ricordato anche un emblema musivo, sempre proveniente dal comprensorio vesuviano, che ritrae la punizione di Atteone<sup>57</sup> (tav. 8, fig. 30): il cacciatore è raffigurato con il ginocchio sinistro piegato sopra un masso e leva il braccio destro, nella cui mano stringe un *pedum*, per difendersi da quei cani che già gli si avventano contro; la testa del giovane ha ormai assunto le fattezze di cervide. Proprio il motivo del ginocchio piegato riecheggia i versi di Ovidio: *et genibus pronis supplex similisque roganti*<sup>58</sup>. Tuttavia, tale schema non è affatto ignoto alla più ampia tradizione iconografica, giacché compare per la prima volta nel repertorio vascolare di età classica e, tramite la tradizione figurativa etrusca, rifluisce nel mondo di immagini romane, messo ampiamente in scena nella produzione glittica. Ne consegue che i rimandi che si impostano tra i due piani narrativi sono da ricondurre a un patrimonio comune da cui è probabilmente rimasto influenzato, più o meno consciamente, il poeta augusteo e dal quale attingono anche gli artigiani a lui di poco successivi.

Nel corso della media e tarda età imperiale il mito continua a riscontrare i favori della committenza, replicato com'è su molteplici classi di materiali, tra cui: rilievi, sia architettonici sia relativi a colonne e stele votive o a candelabri<sup>59</sup>,

<sup>51</sup> VI 2, 4, *viridarium* (32), parete sud, zona mediana, pannello centrale; PPM IV, p. 135; NARDELLI 2000, p. 82, n. 14 (con ulteriore bibl.). Ma cfr. anche le pitture provenienti dalle case: degli Amorini dorati, VI 16, 7, cubicolo (R); della Caccia antica, VII 4, 48, *oecus* (15); di *D. Octavius Quartio*, II 2, 2, quadri provenienti portico (i), settore ovest, parete esterna del c.d. "sacello isiaco" (f) e giardino (l), ninfeo, 50-79 d.C.; di Meleagro, VI 9, 2.13, tablino (8), post 62 d.C. Sulle pitture si rimanda a NARDELLI 2000, pp. 80-81, nn. 4-5 e 9-11, con bibl. precedente. Alle presenti attestazioni si potrebbe forse aggiungere anche un quadretto proveniente dalla Villa di Boscotrecase, *cella ostiaria*, nell'angolo sud-occidentale del quartiere servile di cui non rimane altro che un beve ricordo di M. Della Corte, che lo accosta per schema compositivo all'affresco della Casa degli Amorini dorati (*ibidem* p. 83, n. 20).

<sup>52</sup> Ov. *met.* III, 157-160: "nel più fondo recesso del bosco c'è una caverna senza traccia di mano d'artista; fingendo una mano d'artista, il genio della natura vi aveva lanciato una volta spontanea, di pomice viva e di tufo leggero" (trad. a cura di L. Koch).

<sup>53</sup> I rimandi alla narrazione del poeta sono ampiamente sottolineati anche in: LEACH 1981, pp. 324-327; COLPO 2010, p. 100.

<sup>54</sup> Ov. *met.* III, 189-190: "prese quello che aveva, l'acqua, e buttandola in faccia al volto maschile, spruzzandogli sui capelli per vendetta quell'onda" (trad. a cura di L. Koch). Cfr. per queste suggestioni COLPO 2010, p. 100; per un'analisi della pittura dalla Casa di Sallustio in rapporto alle *Metamorfosi* si rimanda a SALVO 2012d, pp. 103-104.

<sup>55</sup> Tale ipotesi sembra essere suffragata dal confronto con uno specchio corinzio databile tra il 350 e il 325 a.C. raffigurante una Ninfa al bagno, accovacciata, spiata da Pan; cfr. per questa ipotesi NARDELLI 2000, pp. 58-59.

<sup>56</sup> APUL. *met.* II, 4, relativamente a un gruppo statuario in cui Diana è colta nell'atto di fuggire da una grotta, sopra la quale spunta la figura di Atteone già mutato in cervo. P. H. von Blanckenhagen (1968, pp. 145-136) suppone che i decoratori di Pompei avrebbero guardato a due differenti archetipi ellenistici, l'uno relativo a al bagno della dea l'altro alla morte di Atteone, che avrebbero poi liberamente combinato insieme dando origine a composizioni innovative.

<sup>57</sup> Pompei, *Regio VI Ins. Occ.* 19-26, perduto, resta solo un disegno di F. Morelli; COLPO 2010, p. 94.

<sup>58</sup> Ov. *met.* III, 240: "caduto umilmente sul ginocchio, somiglia a chi preghi" (trad. a cura di L. Koch).

<sup>59</sup> GUIMOND 1981, p. 460, n. 63 e n. 66; p. 465, nn. 116 a-f; pp. 463-464, nn. 100-106.



ma anche vetri<sup>60</sup>, lucerne<sup>61</sup>, vasellame metallico o ceramico<sup>62</sup> e mosaici<sup>63</sup>. I temi attestati sono, come nei secoli precedenti, la sorpresa della dea al bagno e la morte del giovane cacciatore: le raffigurazioni, pur nelle indubbie varianti compositive, mostrano una sostanziale fedeltà alle soluzioni iconografiche documentate nel repertorio pittorico, replicando i protagonisti negli ormai noti e consolidati schemi di derivazione scultorea. Se il momento dello sbranamento di Atteone da parte dei propri cani non mostra alcuna tangenza con il testo di Ovidio che vada al di là di un generico rimando a livello di temi, qualche suggestione in più può essere fornita dalle immagini con Diana alla fonte, in cui l'*indicatore* "ovidiano" della grotta, che fa da sfondo al bel corpo nudo della dea e sopra la quale spesso si erge la testa dell'incauto figlio di Autonoe, è un elemento ricorrente seppur non sempre presente; in alcune occorrenze musive<sup>64</sup> essa è sostituita da una fonte architettonica più monumentale, indiziaria del riferimento a una tradizione figurativa differente<sup>65</sup> (tav. 8, fig. 31). Due pavimenti in tessere mostrano delle composizioni arricchite dalla presenza delle Ninfe, diversamente intente al lavacro della cacciatrice olimpica<sup>66</sup> (tav. 9, figg. 32-33). Tale elemento richiama suggestivamente il testo di Ovidio, l'unico in effetti – almeno per quanto mi è noto – a citare esplicitamente le Ninfe quali accompagnatrici di Diana e, in particolare, a immaginarle nell'atto di bagnare la dea<sup>67</sup>; tale attività sembra essere trasposta figurativamente nelle figure femminili che, nei mosaici, reggono un'anfora o una conchiglia da cui sgorga l'acqua per il lavacro.

Ma in questa sede merita di soffermare la nostra attenzione su un ristretto gruppo di sarcofagi, che raffigurano entrambi i momenti della storia.

## 2.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

Il mito è raffigurato su un ristretto gruppo di sarcofagi, si contano in tutto sei esemplari, di fattura urbana<sup>68</sup>; i pezzi sono concentrati tra l'età adrianea e quella antonina, fatto che induce a credere che il soggetto abbia goduto di un periodo di moda piuttosto breve. Tuttavia, il momento dell'atroce supplizio è parimenti scolpito su una serie di rilievi funerari provinciali che testimoniano il perdurare di una, pur parca, fortuna del tema nell'arte sepolcrale per lo più nelle regioni nordorientali dell'Impero sino al III secolo d.C.<sup>69</sup> Il supplizio di Atteone, spogliato di giudizi di ordine morale sull'effettiva *hybris* dello sguardo rivolto alla dea, diviene un'allegoria funebre del defunto: attraverso la sintassi mitica si costruisce un discorso intorno all'ineluttabilità della morte, provocata dall'arbitrio divino, che irrompe atroce e in maniera improvvisa<sup>70</sup>. Proviamo a questo punto a rileggere la produzione funeraria alla luce delle *Metamorfosi*, per tentare di capire se è possibile legare in maniera univoca i due piani narrativi.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 464, n. 109a.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 460-461, nn. 69-71 e n. 80.

<sup>62</sup> *Ibidem* p. 460, n. 68 e p. 461, nn. 74-75.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 465, nn. 117- a-f

<sup>64</sup> Si tratta nello specifico di due eblemi provenienti da Volubilis, rinvenuti in abitazioni differenti (Casa del Corteo di Venere e Casa delle Ninfe), ma databili entrambi agli inizi del III secolo d.C.; REBUFFAT 1963; ma cfr. anche GUIMOND 1981, p. 465, n. 117 d-e.

<sup>65</sup> Le composizioni musive sono tra loro assolutamente simili, non solo per quel che riguarda la generale sensibilità nella costruzione della scena, ma anche per gli schemi iconografici delle figure. Tuttavia, tali elementi sono del tutto differenti rispetto a quanto noto nella tradizione iconografica precedente. Del tutto plausibile è dunque supporre il riferimento a un altro modello, copiato e proposto in maniera pedissequa nei due mosaici; cfr. in questo senso l'analisi condotta in REBUFFAT 1963, pp. 194 e ss. (in cui si ipotizza la creazione dei due emblemi nel medesimo atelier).

<sup>66</sup> Cfr. in particolare le attestazioni provenienti da: Carranque, Villa di *Maternus*, seconda metà del IV secolo d.C. (FERNÁNDEZ-GALIANO 1994, p. 203); Timgad, Museo, fine del IV secolo a.C., da Timgad, quartiere 49, ambiente che occupa l'angolo nord-ovest (GERMAIN 1969, pp. 19-23; GUIMOND 1981, p. 465, n. 117c).

<sup>67</sup> *Ov. met.* III, 165 e ss. (cfr. in particolare v. 173: *dumque ibi perluitur solita Titania lympa*; "mentre là dentro ne vanno come sempre irrorando la figlia del Titano"; trad. a cura di L. Koch).

<sup>68</sup> Un'analisi della produzione funeraria relativa alla storia di Atteone è offerta in KOCH, SICHETRMANN 1982, p. 135.

<sup>69</sup> Sui rilievi funerari: TOYNBEE 1977, pp. 354-356, nn. i-ii, iv, vi, vii, x; GUIMOND 1981, p. 460, nn. 59, 61-62, 64-65.

<sup>70</sup> Sul significato del mito di Atteone nel contesto funerario fondamentali, ZANKER, EWALD 2008, p. 298.

L'episodio della punizione del figlio di Autonoe è rappresentato entro la lunetta sinistra di un sarcofago a ghirlande<sup>71</sup> (*app. II, Att 01*), associato al tema del bagno della dea, nonché sul coperchio di un esemplare a Pisa<sup>72</sup>, unitamente all'immagine del supplizio di Penteo (*app. II, Sem 03*). Il tipo iconografico del cacciatore, che invano si difende dall'attacco dei cani furiosi, è da ricondurre, pur con alcune varianti, a un modello scultoreo; l'archetipo, ampiamente noto nella precedente tradizione iconografica, si è ormai imposto quale schema canonico per mettere in scena il giovane alle prese con la muta inferocita che più non riconosce il padrone. Tuttavia, tale immagine ben poco ha in comune con la macabra descrizione che il poeta di Sulmona fornisce nel lungo poema<sup>73</sup>. Ma sul già citato gruppo di bassorilievi provinciali, che mettono in scena il medesimo tema, è attestata un'ulteriore soluzione: il figlio di Autonoe è raffigurato con un ginocchio piegato, in alcuni casi con una resa affatto modesta, imputabile alla scarsa perizia e bravura degli artigiani locali<sup>74</sup> (*tav. 9, figg. 34-35*). Tale tipo figurativo, genericamente utilizzato per il "vinto", sembra tradurre visivamente quanto Ovidio narra tramite le parole: *et genibus pronis supplex similisque roganti*<sup>75</sup>. Eppure, lo schema con il ginocchio piegato applicato alla figura di Atteone non è affatto precipua del repertorio funerario, ma ha alle spalle una lunga e consolidata tradizione, che affonda le proprie radici nella produzione vascolare di età classica. I rimandi tra di due orizzonti sono dunque di natura "indiretta"<sup>76</sup>, cioè mediati da un precedente patrimonio figurativo ben noto tanto agli scalpellini provinciali quanto a Ovidio; per restituire l'immagine, mentale e visiva, del giovane ormai vinto dai morsi dei cani, entrambi ricorrono all'uso di uno schema semanticamente pregnante, ampiamente attestato non solo per Atteone, e immediatamente comprensibile all'osservatore/lettore.

Il bagno di Diana, e la sua contemporanea sorpresa del figlio di Autonoe, è raffigurato, oltre al già citato sarcofago a ghirlande<sup>77</sup> (*app. II, Att 01*), anche su quattro casse giunte purtroppo frammentarie<sup>78</sup> (*app. II, Att 02-05*). La dea, intenta ai propri lavacri, è raffigurata nel consueto schema della Venere di Doidalsa, come testimoniato anche nella precedente tradizione iconografica. Ma ad attirare la nostra attenzione è il contesto paesaggistico entro cui è ambientato l'evento e, in particolare, l'antro dal profilo ricurvo sopra il quale fa spesso capolino lo sventurato Atteone. Il dettaglio trova un brillante confronto con le *Metamorfosi*: *cuius in extremo est antrum nemorale recessu arte laboratum nulla; simulaverat artem ingenio natura suo, nam pomice vivo et levibus tofis nativum duxerat arcum*<sup>79</sup>; tuttavia, come ribadito più volte il particolare naturalistico, che prende le forme di un *indicatore "ovidiano"*, è di natura "indiretta": esso, si ricordi, è ampiamente attestato nel repertorio pittorico campano ed è probabilmente da ricondurre a un originale pittorico ellenistico che ha prima influenzato la fantasia del poeta augusteo e che poi continua ad essere utilizzato, mediante la circolazione di modelli grafici mobili, dagli scalpellini

<sup>71</sup> Parigi, Museo del Louvre, da Torre Nova, 130 d.C. ca.; da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 298-301, con ricca bibl. precedente.

<sup>72</sup> MATZ 1968-1975, p. 413, lo studioso non esclude tuttavia una possibile reiterazione di Penteo; GUIMOND 1981, p. 461, n. 79. *Contra* ARIAS, CRISTIANI GABBA 1977, p. 147, che sono più propensi a riconoscervi un aspetto della lotta contro Penteo. L'associazione tra le vicende di Bacco e Atteone non genera particolare perplessità, giacché secondo una più antica versione mitologica il giovane cacciatore sarebbe stato punito per aver tentato di possedere ovvero sposare la zia Semele, entrando così in conflitto con la stessa maestà di Giove e macchiandosi, al contempo, di adulterio; cfr. *supra* in questo stesso capitolo, PARAGRAFO 2.2.

<sup>73</sup> Ov. *met.* III, 206 e ss.

<sup>74</sup> Si veda, a titolo di esempio, un rilievo funerario a Chester (Grosvenor Museum; GUIMOND 1981, p. 460, n. 65) che replica, con un risultato decisamente scadente, un tipo iconografico attestato su alcune gemme del I secolo a.C. (cfr. in particolare l'intaglio conservato a Hannover, Kestner Museum; *ibidem*, p. 457, n. 25c).

<sup>75</sup> Ov. *met.* III, 240: "caduto umilmente sul ginocchio, somiglia a chi preghi" (trad. a cura di L. Koch).

<sup>76</sup> Sui rapporti di natura "indiretta" si veda PARTE I, CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.4.1.

<sup>77</sup> Su cui si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 71.

<sup>78</sup> Vaticano, Museo Chiaramonti, 150-170/180 d.C. (ASR III.1, pp. 5-6, n. 2; GUIMOND 1981, p. 465, n. 116c; GRASSINGER 1999, p. 225, n. 72, con ulteriore bibl.); Ostia Antica, Museo, magazzini, da Ostia, II secolo d.C. (ASR III.1, p. 6, n. 2<sup>1</sup>; GUIMOND 1981, p. 465, n. 116e; GRASSINGER 1999, pp. 225-226, n. 73, con ulteriore bibl.); Roma, Via Margutta (GRASSINGER 1999, p. 226, n. 74).

<sup>79</sup> Ov. *met.* III, 157-160: "nel più fondo recesso del bosco c'è una caverna senza traccia di mano d'artista; fingendo una mano d'artista, il genio della natura vi aveva lanciato una volta spontanea, di pomice viva e di tufo leggero" (trad. a cura di L. Koch).

urbani per la creazione delle casse dei sarcofagi.

Su un fregio frammentario conservato ai Musei Vaticani<sup>80</sup> (*app. II, Att 02*), ulteriormente alla grotta, è pure presente un personaggio femminile che solleva, reggendolo per gli angoli, un drappo. La fanciulla potrebbe forse essere interpretata come una delle Ninfe colta nell'atto di coprire la dea, che si deve supporre raffigurata nella porzione ormai perduta, dall'empio sguardo umano. Tale immagine riecheggia latamente i versi di Ovidio: *nymphae [...] circumfusaeque Dianam corporibus texere suis*<sup>81</sup>; tuttavia la forte lacunosità del manufatto induce a una misurata cautela nel riconoscere nella Ninfa che tenta di proteggere il bel corpo di Diana un ulteriore *indicatore* "ovidiano", rinsaldato così, oltre al motivo dell'antro ricurvo, il legame univoco con le *Metamorfosi*.

In conclusione, per quanto concerne l'episodio del *supplizio di Atteone* non è possibile mettere in luce precise rispondenze tra i due piani narrativi che superino il livello di tema. Diversamente, per il tema del *bagno di Diana* tra i rilievi e la descrizione fornita da Ovidio si instaurano dei legami univoci, che interessano la grotta entro la quale la dea compie i propri lavacri e che si connota come un *indicatore* "ovidiano" di natura "indiretta", ossia riconducibile alla precedente e consolidata tradizione figurativa; un ulteriore *indicatore* "ovidiano" si potrebbe fors'anche riconoscere nel motivo delle Ninfe che, atterrite alla vista del figlio di Autonoe, tentano di coprire il bel corpo nudo di Diana.

<sup>80</sup> Di cui *supra* nel presente paragrafo, nota 78.

<sup>81</sup> Ov. *met.* III, 178-181: "le ninfe [...] stringendosi intorno a Diana e cercando di coprirla col corpo" (trad. a cura di L. Koch).



### CAPITOLO III

## SEMELE, GIOVE E L'INFANTE NATO DUE VOLTE

#### 3.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA

Nell'ampio poema del cambiamento, non a caso definito "enciclopedia di miti"<sup>1</sup>, Ovidio non si dimentica di narrare la storia di Semele e del piccolo Bacco nato due volte: dopo essere stato strappato dal ventre materno, il dio è infatti partorito dalla coscia di Giove. Nelle *Metamorfosi* la vicenda, inserita nel III libro, è incastonata nell'anello dei miti incentrati sugli amori del padre degli dei (Io, Callisto, Europa) e sulla ben nota gelosia di Giunone. E il rancore della moglie tradita ha in questo caso le sue ragioni d'essere, giacché la liaison tra il Tonante e la bella figlia di Cadmo si configura non già come la solita frivola ed evanescente scappatella ovvero come un semplice atto di stupro, ma assume i tratti di una duratura relazione sessuale<sup>2</sup>. In linea generale, la narrazione della storia è piuttosto concisa e, in particolare, scarso spazio trova il motivo della duplice nascita di Bacco; l'attenzione dell'irriverente cantore degli amori di Giove pare essere tutta incentrata sull'ira di Giunone e sulla sua personale rivalità nei confronti di Semele<sup>3</sup>.

Il pur breve racconto di Ovidio può essere suddiviso in due atti: se il primo ha quale cuore pulsante la vendetta che la moglie tradita porta a termine ai danni della rivale mortale, il secondo, decisamente più succinto, ruota intorno alla miracolosa venuta al mondo di Bacco e al suo accudimento da parte di Ino, sorella di Semele, che adempie ai doveri della madre defunta (*app. I.3*):

#### Atto I

Il primo atto si compone, oltre all'*Antefatto* (vv. 256-272), di tre scene: *La vendetta di Giunone* (vv. 273-286), *Giove e Semele: la mortale richiesta* (vv. 287-296) e *La morte di Semele* (vv. 297-309). Nell'*Antefatto*, a carattere letterario, lo scenario si apre con il compiacimento di Giunone per le disgrazie e i lutti che invadono l'odiata casata di Agenore. Ma il rancore si accresce allorché la dea viene a conoscenza che non solo il tradimento del marito divino con una fanciulla mortale si è ormai consumato da tempo, ma che ha pure prodotto un frutto, ben evidente nel ventre gonfio di Semele. La narrazione è per lo più incentrata sul monologo, traboccante gelosia e rancore, con cui la dea si rivolge immaginariamente alla rivale, per poi risolversi in una terribile decisione; decisione con cui prende avvio la prima scena (*La vendetta di Giunone*), ove maggiore pare essere l'intento descrittivo. Alzatasi dal trono, la dea si nasconde in una nuvola fulva e si avvia così alla reggia di Cadmo<sup>4</sup> (*surgit ab his solio fulvaque*

<sup>1</sup> BARCHIESI 2011, p. CXIV; PIANEZZOLA 2007, p. 12; GHEDINI 2010, p. 268. C. Segal, intuendo perfettamente lo spirito che aveva guidato la penna di Ovidio, definisce brillantemente quest'opera come "commedia degli dei": SEGAL 1991, p. 29.

<sup>2</sup> Cfr. BARCHIESI, ROSATI 2009, p. 164.

<sup>3</sup> Cfr. *ibidem* p. 164.

<sup>4</sup> Assai ironico è il modo con cui Giunone si cela per dirigersi dalla malcapitata vittima, che riprende da vicino gli stratagemmi attraverso i quali solitamente il consorte olimpico si avvicina da abile seduttore alle fanciulle concupite.



*recondita nube*; v. 273). Dissipata la nube (*simulavit anum posuitque ad tempora canos sulcavitque cutem rugis et curva trementi membra tulit passu; vocem quoque fecit anilem*; vv. 275-277), Giunone appare a Semele sotto le mentite spoglie della nutrice Beroe di Epidauro. In un fine e astuto discorso la moglie tradita insinua nella rivale il dubbio sulla reale natura divina dell'amante, fino a ribaltare agli occhi nemici la situazione e costringere Semele a invidiare l'intimità di Giove con la sposa olimpica: anche la donna dovrebbe pretendere di ammirare il signore dei cieli nella medesima maestà con cui la moglie lo abbraccia durante i focosi convegni. Nella seconda scena (*Giove e Semele: la mortale richiesta*), ancora una volta a carattere letterario, si consuma l'ardita richiesta dell'inconsapevole fanciulla all'amante divino: Semele implora Giove di palesarsi a lei alla stregua di come si presenta agli incontri con Giunone. Il padre degli dei tenta invano di chiudere la bocca alla concupita, ma ormai egli ha giurato sullo Stige di esaudire ogni desiderio della fanciulla. La terza e ultima scena (*La morte di Semele*), anch'essa per lo più letteraria, si apre con la desolante immagine del signore dei cieli che, mesto, si dirige sulle olimpiche vette, ove raduna greggi di nubi, uragani, lampi, venti e tuoni, cercando così, se possibile, di sfinire se stesso e perdere le proprie forze. E il fulmine con cui decide di armarsi non è la consueta folgore, causa della morte di Tifeo, bensì un lampo più tenue, caricato dalla mano dei Ciclopi<sup>5</sup>. Fino all'ultimo Giove tenta di inventarsi degli espedienti per rivelarsi meno pericoloso agli occhi dell'amata: ma il corpo mortale non regge la visione celeste e *donisque iugalibus arsit* (v. 309).

### Atto II

Il secondo atto, piuttosto breve, si compone di una sola scena: *La duplice nascita di Dioniso* (vv. 310-315). Strappato dal ventre della madre defunta il bambino non ancora perfettamente formato, Giove si occupa personalmente di portare a termine il periodo di gestazione, offrendo al feto sicuro rifugio all'interno della propria coscia (*imperfectus adhuc infans genetricis ab alvo eripitur patrioque tener [...] insuitur femori*; vv. 310-311). Ino, sorella di Semele, facendo le veci della madre, si appresta ad accudire di nascosto il piccolo Bacco in una culla (*fortium illum primis Ino [...] cunis educat*; vv. 313-314), preoccupandosi poi di affidare il fanciullo divino alle Ninfe di Nisa; queste celano il pargolo nelle caverne e lo allevano con il latte.

### 3.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

Le origini del mito di Semele e Dioniso affondano probabilmente le radici nel limbo oscuro della tradizione orale preomerica, se già nell'*Illiade* e nella *Teogonia* di Esiodo si fa menzione della folle passione di Zeus per la bella mortale<sup>6</sup>; tuttavia, le più antiche fonti non restituiscono dettagli aggiuntivi sulle modalità, davvero particolari, relative alla nascita del bimbo divino. È nei due *Inni omerici* dedicati a Dioniso<sup>7</sup> che compaiono alcuni dei motivi caratteristici della più ampia storia mitica: la generazione del pargolo olimpico da parte di Zeus, sebbene ne sia taciuta la modalità, a cui è collegato in maniera implicita il motivo della gelosia di Era, giacché il padre degli dei

<sup>5</sup> “L'«arma numero due» sembra essere una giocosa innovazione ovidiana”: BARCHIESI, ROSATI 2009, p. 169. Seneca riferisce esplicitamente che sarebbe un errore credere che Giove si serva di diversi tipi di fulmini, ora più potenti ora di minor valenza. Una simile teoria si conviene solo alla libertà dei poeti: *in hoc quoque tam imperiti non fuerunt ut Iovem existimarent tela mutare. Poeticam licentiam decet: est aliud levius fulmen, cui dextra Cyclopus / saevitiae flammaeque minus, minus addidit irae; / tela secunda vocat superi. Illos vero altissimos viros erroris ste non tenuit ut exstimerent Iovem gravioribus, modo levioribus fulminibus et lusoriis uti* (nat. quest. II, XLIV, 1-2). Non è affatto un caso se l'autore riporta fedelmente, a titolo esemplificativo, i versi delle *Metamorfosi*, mal celandovi una severa critica contro l'ironia con cui Ovidio tratteggia la divinità.

<sup>6</sup> HOM. *Il.* XIV, 315-325. Zeus si rivolge, in un discorso traboccante passione amorosa, a Era: “mai mi ha inondato e mi ha vinto a tal punto il desiderio di una dea o di una donna, neppure quando mi innamorai [...] di Semele, oppure di Alcmena a Tebe (Alcmena generò Eracle [...] Semele invece Dioniso, delizia degli uomini)” (trad. a cura di M. G. Ciani). HES. *Th.* 940-942: “Semele, figlia di Cadmo, gli [a Zeus] generò uno splendido figlio, unitasi in amore con lui, Dioniso pieno di gioia, immortale nato da una mortale” (trad. a cura di C. Cassanmagnago). Un'analisi della tradizione letteraria relativa al mito è fornita in: GASPARRI 1986a, p. 417 (per il mondo greco) e IDEM 1986b, pp. 540-541 (per quello romano); KOSSATZ-DEISSMANN 1994, pp. 718-719; ma cfr. anche ZENARI 2011-2012, pp. 7-16.

<sup>7</sup> *h. Bacch.* I e XXVI.

deve nascondersi dalla moglie durante il concepimento; la consegna da parte di Zeus del piccolo Dioniso alle Ninfe, che si preoccupano di accudirlo e allevarlo nelle valli di Nisa<sup>8</sup>.

Sarà però il mondo teatrale, tra la fine del VI e il V secolo a.C., a ritornare più volte sul mito, contribuendo così a fissare e a rendere celebre l'impalcatura generale della storia<sup>9</sup>. Eschilo dedica alla vicenda ben due tragedie, di cui purtroppo sopravvivono solo frammenti di versi, dal titolo *Xantriai*<sup>10</sup> e *Semele* o *Hydrophoroi*<sup>11</sup>. La trama di quest'ultima opera doveva ruotare attorno al motivo della gelosia di Era, che si traduce in un inganno ordito ai danni di Semele istigata a vedere l'amante in tutta la maestà divina; colpita dalla folgore di Zeus, la donna avrebbe comunque dato prematuramente alla luce Dioniso<sup>12</sup>. Pure una perduta tragedia di Sofocle, *Hydrophoroi*<sup>13</sup>, doveva avere quale oggetto la strana nascita del dio del vino, mentre altrove il drammaturgo di Colono si limita a indicare Dioniso, gioia degli umani, come figlio della bella fanciulla tebana<sup>14</sup>. Specifici riferimenti sono altresì forniti da Euripide nelle *Baccanti*, ove è introdotto il motivo di Zeus che, sottratto il feto dalle fiamme materne, lo cuce all'interno della propria coscia portando così a termine egli stesso il periodo di gestazione<sup>15</sup>. Componenti dal titolo *Semele* sono noti pure per autori minori, come Diogene Ateniese<sup>16</sup> e Carcino il Giovane<sup>17</sup>, sebbene nulla sia possibile aggiungere in merito alle trame.

A partire dal V secolo a.C. molti sono gli autori che ricordano brevemente alcuni particolari della più ampia e articolata storia, concentrando per lo più l'attenzione sul motivo della nascita di Dioniso dalla coscia del padre degli dei: così ad esempio Pindaro<sup>18</sup>, Erodoto<sup>19</sup>, Ferecide<sup>20</sup> e Teocrito<sup>21</sup>; in Apollonio Rodio si fa implicitamente riferimento al fatto che a consegnare alle Ninfe il pargolo è non già Zeus, bensì Hermes<sup>22</sup>. Pure Callimaco è autore di una *Semele*, di cui però non è sopravvissuto altro che il titolo<sup>23</sup>. Tra il III e il II secolo a.C. si assiste alla creazione di romanzi e poemi incentrati sulle vicende del dio del vino: si pensi ad esempio al *Dioniso* di Euforione di Calcide, alla *Dionisiade* di Neottolema di Paro e ancora ai *Versi bacchici* di Teocrito di Metimna o alle *Bassariche* di un non altrimenti noto Dioniso<sup>24</sup>. È nel corso di questi secoli che la figura divina e la mitologia a essa collegata subiscono tutta una serie di variazioni, che hanno per lo più origine nei diversi contesti religiosi e culturali: ci si trova dinnanzi a una molteplicità di Dionisi, di cui una bella panoramica è fornita nel I secolo a.C. da Diodoro Siculo<sup>25</sup>. E così

<sup>8</sup> Gli autori antichi più volte hanno cercato di collocare questa località in una zona geografica ben definita: chi la vuole in Etiopia (HDT. II, 146, 2), chi in Asia (APOLLOD. III, 4, 3), chi in Arabia (D.S. III, 64, 5), chi in Egitto (*h. Bacch.* I, 9; D.S. IV, 2, 3-4). In realtà la Nisa, come già per il mito del ratto di Proserpina (su cui si veda *infra* CAPITOLO IV), assume i tratti di un luogo immaginifico, fantastico, ubicato ai confini del mondo. Sulle varie collocazioni della fantomatica Nisa si veda SCARPI 1996, pp. 549-550. Ferecide, invece, identifica le nutrici di Dioniso nelle ninfe di Dodona (FGrHist 3 F 90 b-d); diversamente Igino (*fab.* 167 e 179) riferisce che il pupetto viene affidato alle cure di Niso.

<sup>9</sup> Cfr. D.S. I, 23, 8: "una volta che mitografi e poeti ebbero appreso questa storia sulla sua [Dioniso] origine, con essa si riempiono i teatri, e le generazioni successive vi nutrono una fiducia salda ed immutabile" (trad. a cura di G. Cordiano, M. Zorat).

<sup>10</sup> TrGF III, F 168-172b, Radt. La tragedia doveva ruotare per lo più attorno alla storia di Penteo, ma non mancavano probabilmente anche riferimenti all'amore adulterino di Zeus con Semele e alla generazione del dio del vino.

<sup>11</sup> TrGF III, F 221-224, Radt. Ma cfr. anche TrGF F 354-362, Radt.

<sup>12</sup> Cfr. GASPARRI 1986a, p. 417.

<sup>13</sup> TrGF IV, F 672-674, Radt.

<sup>14</sup> S. *Ant.* 1115-1121: "dio dai molti nomi, orgoglio della giovane tebana, figlio di Zeus tonante [...] Bacco" (trad. a cura di G. Paduano).

<sup>15</sup> E. *Ba.* 1-3 e soprattutto 88-100. Il drammaturgo ricorda la vicenda del dio dalla doppia nascita pure in *Hipp.* 556-562.

<sup>16</sup> Autore di una *Semele*; TrGF I, 45, F 1, Snell.

<sup>17</sup> Anch'egli autore di una tragedia dal titolo *Semele*: TrGF I, 70, F 2-3, Snell.

<sup>18</sup> Pl. *P.* III, 169 e ss.

<sup>19</sup> HDT. II, 145, 4 e II, 146, 1-2 e ss.

<sup>20</sup> FGrHist 3 F 90 a-d.

<sup>21</sup> THEOC. *Ep.* XXVI, 33-34: "Dioniso, che Zeus sommo depose sul Dracano nevoso, aprendo la grande coscia" (trad. a cura di O. Vox).

<sup>22</sup> A.R. IV, 1136-1137. Tale versione regna sovrana non solo nella più ampia letteratura, ma anche nel repertorio iconografico.

<sup>23</sup> BARCHIESI, ROSATI 2009, p. 164.

<sup>24</sup> Si veda per questi autori CORDIANO, ZORAT 1997, p. 397, nt. 2.

<sup>25</sup> D.S. III, 62-64. Si veda anche GASPARRI 1986a, p. 417, secondo cui gli sdoppiamenti del dio sarebbero stati favoriti dall'in-

nell'ambiente dei misteri eleusini, si forma l'idea della nascita del dio del vino da Demetra<sup>26</sup>; nel complesso mondo dell'Orfismo, invece, mito centrale con prospettiva escatologica è quello di Dioniso-Zagreo, figlio di Persefone e di uno Zeus-Serpente<sup>27</sup>. Sempre Diodoro Siculo si dilunga, per ben due volte<sup>28</sup>, nella narrazione della versione canonica del mito di Semele e del suo pargolo proponendo, in una sequenza unitaria, i motivi caratteristici della storia: dall'innamoramento di Zeus alla morte della fanciulla, dalla doppia nascita del piccolo dio dalla coscia paterna alla sua consegna, ora per mano dello stesso Tonante ora per opera di Ermete, alle Ninfe di Nisa. Assai interessante è l'introduzione, nel più ampio contesto della gelosia di Era e della sua vendetta, del particolare per cui la moglie tradita avrebbe assunto le sembianze di una delle donne che godono del favore di Semele, sì da rendere più credibile il vile inganno<sup>29</sup>.

Negli autori romani di I secolo a.C. si riscontrano solo brevi accenni alla vicenda, in particolare alla discendenza di Bacco da Semele e all'amore di Giove per la bella tebana: si vedano, ad esempio, Cicerone<sup>30</sup>, Propertio<sup>31</sup> od Orazio<sup>32</sup>. È però Ovidio che nelle *Metamorfosi*, tra il 2 e l'8 d.C., fornisce un completo racconto del mito, inserendosi nel solco della tradizione precedente andata lentamente consolidandosi. Nondimeno nel poema è possibile, anzi, doveroso porre in luce due particolari che si configurano come delle novità all'interno del più ampio orizzonte: la presenza di Ino che, immediatamente dopo il parto maschile, si sostituisce nelle funzioni alla madre defunta allevando il piccolo Dioniso nella culla; la consegna del pargoletto divino alle cure delle Ninfe di Nisa, che lo nutrono con il latte<sup>33</sup>. Dipendente dalla redazione di Diodoro Siculo è invece il motivo dell'inganno di Giunone, con il dettaglio del mutamento delle fattezze della dea in quelle della nutrice di Semele, Beroe. Tale particolare è ripreso pure da Igino, in un più ampio racconto che non palesa caratteri innovativi<sup>34</sup>, mentre è assente nella redazione fornita da Apollodoro, il quale, pur riproponendo la più accreditata impalcatura della storia, narra che la morte di Semele avviene non già a causa del fuoco della folgore, bensì per lo spavento di trovarsi innanzi la maestà di Zeus<sup>35</sup>.

Se nel I secolo d.C. solo Seneca ricorda velocemente il tema della duplice nascita di Bacco<sup>36</sup>, in quello successivo

contro con la religione egiziana, che offriva ampie possibilità per interpretazioni polisemiche della figura divina.

<sup>26</sup> D.S. III, 62, 6-7 e 64, 1.

<sup>27</sup> Al mito di Dioniso Zagreo fa riferimento HYG. *fab.* 167, pur con contaminazioni con la versione più nota della nascita del dio; cfr. anche D.S. III, 64, 1. Come ben nota GASPARRI 1986a, p. 417, è assai probabile che il rituale misterico prevedesse per Dioniso più figure materne di cui non era dato conoscere il nome (cfr. in questo senso quanto riferito in PLU. *Caes.* 9, 4: "per i Greci quella delle madri di Dioniso di cui non si pronuncia il nome"; trad. a cura di D. Magnino). Sull'orfismo punto di partenza è SCARPI 2007, pp. 349-355; su Zagreo cfr. anche KERÉNYI 2011, pp. 94-101.

<sup>28</sup> D.S. III, 64, 3-7 e IV, 2, 2-5.

<sup>29</sup> D.S. III, 64, 3: "Era, gelosa e desiderosa di infliggere una punizione alla mortale, si fece simile ad una delle donne che godevano del favore di Semele e la ingannò" (trad. a cura di G. Cordiano, M. Zorat). Non è affatto improbabile che tale particolare sia da far risalire alla trama della perduta tragedia eschilea *Semele* o *Hydrophoroi*. Altrove lo storico (I, 23, 4-8) offre una versione razionalistica del mito, attribuendola agli egiziani: Semele, dopo aver subito violenza da uno sconosciuto, dà alla luce un pupetto dalle sembianze simili a quelle di Osiride. Consultato l'oracolo, Cadmo riveste d'oro il neonato e gli tributa sacrifici come se fosse epifania del dio; egli inoltre attribuisce la paternità del piccolo a Zeus, sì da allontanare l'onta dalla figlia.

<sup>30</sup> CIC. *nat. deor.* II, XXIV, 62: *Liber etiam (hunc dico Liberum Semela Natum [...])*.

<sup>31</sup> PROP. II, 30b, 27-29: *illic aspicias scopulis haerere Sorores et canere antiqui dulcia furta Iovis, ut Semela est combustus*.

<sup>32</sup> HOR. *carm.* I, 17, 22-23: *nec Semeleius cum Marte confundet Thyoneus proelia*.

<sup>33</sup> Tale particolare sarà ripreso in seguito solo da NONN. *D.* IX, 30-31: "e loro [*scil.* le Ninfe del fiume Lamo], preso Bacco fra le braccia, fanno scaturire ognuna nella bocca del neonato la secrezione del loro seno, senza che lo debba premere" (trad. a cura di D. Gigli Piccardi).

<sup>34</sup> HYG. *fab.* 179.

<sup>35</sup> APOLLOD. III, 4, 3 (ivi: "Zeus [...] giunge alla stanza di Semele sopra il carro, con i tuoni e i fulmini, e scaglia la folgore. Semele morì di terrore"; trad. a cura di M. G. Ciani). A differenza della versione ovidiana, nella *Biblioteca* l'episodio dell'affidamento di Dioniso alle Ninfe, trasformato in capretto dal padre per sottrarlo all'ira della moglie gelosa e affidato a Ermete, segue il disastro della casa di Ino e Atamante; di questa triste storia il poeta del cambiamento narrerà invece in seguito (IV 416-562). Il motivo dell'odio di Giunone verso Atamante e la sua discendenza, con le tragiche conseguenze che questo comporta, è pure ripreso in HYG. *fab.* 5.

<sup>36</sup> SEN. *Herc. f.* 457-458 (parla Anfitrione): *e matris utero fulmine eiectus puer mox fulminanti proximus patri stetit*.

il mito viene ripreso sia negli *Inni orfici*<sup>37</sup> sia da Luciano, che avvolge la vicenda teogonica di un velo di irreverente sarcasmo<sup>38</sup>. Pure Pausania non si dimentica del mito, sebbene fornisca una versione del tutto innovativa, non altrimenti nota<sup>39</sup>: Semele avrebbe partorito Bacco, ma scoperta da Cadmo, sarebbe stata deposta insieme al figlio in una cesta e lasciata in balia dei flutti. Allorché la labile imbarcazione viene tratta in secco dagli abitanti della città di Brasia, la donna è già morta, ma l'infante divino viene accudito e allevato dai suoi salvatori mortali.

L'interesse sul particolare mito relativo alla duplice nascita di un dio riaffiora con forza nel V secolo d.C. nell'opera di Nonno di Panopoli, che vi dedica ben due canti<sup>40</sup>. In linea generale la redazione dell'autore egiziano si inserisce, senza significative varianti, nel solco della precedente tradizione. Uno degli elementi più innovativi, sui cui però Nonno si sofferma nei libri successivi, è l'affidamento del piccolo Dioniso, per salvaguardarlo dalla gelosia della moglie di Zeus, alle Ninfe del fiume Lamo in Cilicia<sup>41</sup>; l'astuta Era scopre comunque il nascondiglio dell'odiato pargolo ed Ermete è costretto a consegnarlo a Ino<sup>42</sup>. Tuttavia la dea riesce ancora una volta a individuare il luogo dove si trova Dioniso, che viene così affidato, nell'ultima peregrinazione di Ermete, alle cure della nonna Rhea<sup>43</sup>.

### 3.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Dioniso e la mitologia a esso connessa occupano parte assai rilevante nel variegato repertorio di immagini di tutte le epoche. Tuttavia, i momenti su cui Ovidio concentra la propria attenzione nelle *Metamorfosi*, ossia la gelosia di Giunone e la doppia nascita del neonato divino, sono scarsamente attestati: se il mondo greco risulta piuttosto avaro di occorrenze, le testimonianze si fanno in certa misura più numerose nell'orizzonte romano, in particolare a partire dal II secolo d.C. In realtà il solco che separa i due piani narrativi e che rende arduo il confronto tra parole e immagini, aumenta allorché si pone mente a un ulteriore ordine di riflessioni. Da un punto di vista precipuamente figurativo i dettagli che il cantore della forma in cambiamento utilizza per la costruzione dei diversi episodi sono decisamente pochi, per non dire spesso inesistenti, a onta della capacità che gli è propria di costruire vivide immagini attraverso il sapiente utilizzo della parole. Una delle scene a maggior impatto descrittivo nelle *Metamorfosi*, la vendetta dell'irata Giunone, non ha mai suscitato l'interesse del mondo figurato. Diversamente, per quanto concerne il motivo della doppia gestazione, meglio documentata nell'orizzonte iconografico, a rileggere con attenzione il racconto fornito dal poeta di Sulmona difficilmente si riescono a individuare precisi dettagli figurativi che illuminano, ad esempio, sugli schemi dei protagonisti o sulle loro relazioni spaziali. Ugualmente, l'episodio della consegna del pargolo alle Ninfe, oltre a configurarsi come semplice citazione all'interno di un verso a carattere letterario, prevede implicitamente che sia Ino a portare Bacco al sicuro e non già Ermete o un Sileno come invece ben attestato nel repertorio iconografico<sup>44</sup>.

<sup>37</sup> *Inni orfici* 30 (Profumo di Dioniso); 44 (Profumo di Semele); 48 (Profumo di Sabazio); 49 (Profumo di Ipta); 50.

<sup>38</sup> LUCIANUS *DDeor.* 9 (Posidone ed Ermete). Per l'irriverente ironia alla maestà divina cfr. ad esempio: "Ma va! Ha partorito lui? E a chi? Dunque ignoravamo fosse un androgino! Del resto il suo ventre non mostrava segno alcuno di ingrossamento" (*ibidem* 1); "il bambino di Semele lo portava nella coscia [...] Grandioso!... questo concepisce da ogni parte del corpo!" (*ibidem* 2). Il riferimento al mito della nascita di Dioniso è pure citato in *ibidem* 18 (Era e Zeus). Luciano ricorda altresì che la storia doveva fungere da materia per le rappresentazioni pantomimiche: "l'inganno di Era, l'incenerimento di Semele, le due nascite di Dioniso" (*Salt.* 39; tutte le traduzioni qui citate sono a cura di V. Longo).

<sup>39</sup> PAUS. III, 24, 3.

<sup>40</sup> NONN. *D.* VII-VIII.

<sup>41</sup> IDEM IX, 25-28: "suo fratello Ermete solleva fra le braccia il bambino ignaro di lacrime, appena guizzato fuori da un parto che non prevede abluzioni, e lo consegna [...] alle figlie di Lamo, le Ninfe dei fiumi, perché si prendano cura del figlio di Zeus, che avrà cura dell'uva" (trad. a cura di D. Gigli Piccardi).

<sup>42</sup> *Ibidem* 50-54: "avrebbero fatto a pezzi col pugnale il piccolo Bacco se [...] Ermete alato non lo avesse rapito di nuovo. E con il piccolo contro il suo petto salvatore [...] si reca nella casa dove Ino ha da poco partorito" (trad. a cura di D. Gigli Piccardi).

<sup>43</sup> *Ibidem* 132 e ss.

<sup>44</sup> Per una più ampia panoramica sui temi mitologici legati alla nascita e all'infanzia di Dioniso, ma omessi dal racconto ovidiano si rimanda a: GASPARRI 1986a, pp. 479-481, sez. 3-5; 7-8 del catalogo; IDEM 1986b, pp. 551-554, sez. VII D-N del catalogo; ZENARI 2011-2012, pp. 87-100.

Pur con i forti limiti sin qui enunciati, proviamo ad analizzare il patrimonio figurativo in rapporto a quelle scene ove maggiori sono le notazioni descrittive. I temi ovidiani che trovano trasposizione in immagine concernono la morte di Semele, la nascita di Dioniso dalla coscia di Giove e il felice epilogo in cui compaiono le Ninfe di Nisa intente ad allattare il pargoletto. I primi due episodi irrompono tra il V e il IV secolo a.C. nel repertorio vascolare, sia attico che magnogreco. Per quanto concerne la morte di Semele le occorrenze, in numero decisamente ridotto, sono tra loro assai diverse e non paiono dipendere da un comune archetipo. Se in una *hydria* attica<sup>45</sup> (tav. 10, fig. 36) la bella tebana è rappresentata sdraiata su una *kline* – un motivo che risulta privilegiato nei secoli seriori – sovrastata dalla folgore mortale dell'amante olimpico<sup>46</sup>, in un cratere a volute apulo<sup>47</sup> (tav. 10, fig. 37) la donna è colta nell'atto di svenire tra le braccia delle ancelle, ammalata com'è dalla luce della maestà divina che riempie lo spazio superiore della composizione; quest'ultima scena può forse essere fatta risalire a una rappresentazione teatrale. Ugualmente parco è il numero di attestazioni relative al successivo episodio della gestazione maschile<sup>48</sup>: le composizioni mettono per lo più in scena Zeus assiso, dalla cui coscia Dioniso fa capolino ovvero emerge con tutto il busto; affiancano alternativamente il padre degli dei ora Ermete i compagni olimpici, (tav. 10, fig. 38). L'epilogo della vicenda, allorché le Ninfe sono chiamate a prendersi cura del pargoletto, trova poche attestazioni su alcuni vasi di matrice attica e apula: in linea generale le raffigurazioni si concentrano sulle solerti fanciulle che, a guisa di gioco, intrattengono Dioniso con dei grappoli d'uva<sup>49</sup>. Particolarmente interessante è però una *lekythos* lucana<sup>50</sup> in cui è messa in scena una Ninfa, colta nell'atto di allattare il pupo divino.

Ma gli episodi relativi alla nascita di Dioniso non sono certo trascurati dalla produzione pittorica: grazie ad Ateneo di Naucrati, che si basa sul racconto di Callisseno di Rodi<sup>51</sup>, si viene a conoscenza che in una sezione della grandiosa pompe dionisiaca organizzata ad Alessandria da Tolomeo II Filadelfo<sup>52</sup>, sfilano su carri che si susseguono per le vie della città pitture simboleggianti i principali episodi della storia sacra del dio del vino e della madre: "tavole di quattro cubiti [...] sopra cui erano rappresentate scene mitologiche, di grande suggestione, sontuosamente allestite, come ad esempio il talamo di Semele"<sup>53</sup>. Dal canto suo Plinio informa che Ctesiloco *Apellis discipulus*, *petulanti pictura innotuit, Iove Liberum parturiente depicto mitrato et muliebriter ingemescente inter obstetricia dearum*<sup>54</sup>.

Il repertorio figurativo etrusco riprende con entusiasmo alcuni episodi del mito. In particolare, il tema che in assoluto pare essere prediletto è quello del parto mascolino, messo in scena sia sul retro di specchi bronzei, sia su *bullae* in oro<sup>55</sup>. Le composizioni si ripetono in maniera piuttosto simile, giacché raffigurano Zeus assiso, ora

<sup>45</sup> 390 a.C., Pittore di Semele, dalla Grecia (?), Berkeley, Lowie Museum; BEAZLEY 1963, p. 1343, n. 1; GASPARRI 1986a, p. 478, n. 664; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 720, n. 6.

<sup>46</sup> Sulla sinistra della composizione si scorge Ermete che, stringendo tra le braccia il piccolo Dioniso, lo consegna a una Ninfa innanzi a lui. Sul vaso sono probabilmente messi in scena due momenti temporalmente successivi: la morte di Semele e la consegna del dio del vino alle ninfe di Nisa.

<sup>47</sup> 390 a.C. ca., Pittore di Arpi, Tampa Bay, Museum of Art; TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, p. 926, n. 96; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 720, n. 7 STEWART, GRAY 2000, p. 266.

<sup>48</sup> Per un compendio di vasi relativi al tema si veda: CATANI 1985, pp. 231-234; GASPARRI 1986a, pp. 478-479, nn. 666-667. A un contesto non altrimenti documentato sembra rimandare un'anfora attica (470 a.C., Pittore di Berlino, da Nola, Londra, British Museum; BEAZLEY 1963, p. 202, n. 87), ove è raffigurato Zeus che, armato minacciosamente di fulmine, rincorre un'impaurita Semele (?), la quale, sul lato opposto del vaso, scappa dalla furia dell'amante; il motivo dell'inseguimento della fanciulla, preludio alla sua morte, non trova alcun riscontro nel più ampio orizzonte letterario.

<sup>49</sup> Per un elenco di manufatti si rimanda a GASPARRI 1986a, p. 481, nn. 698-699.

<sup>50</sup> 350-330 a.C. ca., Pittore del Primato, già a Napoli, Collezione Castellani; TRENDALL 1967, p. 174, n. 1010; GASPARRI 1986a, p. 481, n. 700.

<sup>51</sup> Vissuto nel III secolo a.C. e quindi pressoché contemporaneo agli eventi narrati.

<sup>52</sup> Che ebbe probabilmente luogo negli anni 70 del 200 a.C.; per una panoramica sulla discussione relativa alla datazione si veda CANFORA 2001, p. 495, nt. 3. In generale sulla processione si rimanda all'accurata analisi di RICE 1983.

<sup>53</sup> ATH. *Deipn.* V, 199e (trad. a cura di A. Marchiori). In generale per un'attenta analisi del testo di Ateneo, della famosa tenda allestita da Tolomeo e della processione si rimanda a CALANDRA 2008 (con ulteriore e ricca bibl.).

<sup>54</sup> PLIN. *nat.* XXXV, 140; sulla pittura cfr. anche CATANI 1985, pp. 234-235.

<sup>55</sup> Per gli specchi: CAMPOREALE 1960, pp. 244-247; CATANI 1985, pp. 235-237; CAMPOREALE 1997, p. 403, n. 20; per le *bullae*: CATANI 1985, pp. 237-238; CAMPOREALE 1997, p. 403, nn. 21-23. Su alcuni rilievi aurei e bronzei ritorna il particolare motivo del



maestosamente ora “dolorante” per lo sforzo della procreazione; dalla coscia divina ecco emergere il pargolo, aiutato da due Ilizie (tav. 10, fig. 39). Tali raffigurazioni affondano le proprie radici nel precedente repertorio vascolare, pur presentando indubbi caratteri innovativi tipicamente etruschi<sup>56</sup>.

L'interesse suscitato dalla particolare vicenda dalla doppia nascita del dio letizia degli uomini sembra crescere tra i committenti e gli artigiani romani. Invero, le occorrenze si fanno in questi secoli decisamente maggiori e interessano svariate classi di materiali, sebbene il numero più cospicuo sia fornito certamente dalla produzione di sarcofagi. I temi prediletti sono per lo più quelli legati al duplice parto, dalla morte di Semele alla gestazione maschile sino al felice epilogo del pargolo allevato dalla Ninfe. E proprio quest'ultimo episodio compare alla fine del I secolo a.C. in un affresco dalla Villa della Farnesina<sup>57</sup> (tav. 11, fig. 40), ove è ben riconoscibile Leucotea che, seduta su uno scranno roccioso, allatta un neonato cinto di una coroncina d'edera; completano la scena due figure ammantate poste sullo sfondo. Ora, la serena immagine richiama immediatamente alla memoria quanto Ovidio narra nelle *Metamorfosi*: *inde datum nymphae Nyseides antris occuluere suis lactisque alimenta dedere*<sup>58</sup>. Sebbene tra testo e immagine l'ambientazione sia del tutto diversa, giacché nella pittura alle ruvide rocce si sostituisce un paesaggio all'aperto caratterizzato da una porta ad arco e da un basso muro, piace comunque riconoscervi un qualche legame; in particolare, il gesto compiuto da Leucotea di nutrire Bacco con il latte può forse assumere i contorni di un *indicatore* “ovidiano”<sup>59</sup>. Se l'ipotesi coglie nel segno, si deve supporre che il poeta, per la costruzione di un episodio in generale assai parco di spunti figurativi, sia rimasto più o meno consciamente ispirato da creazioni pittoriche a lui contemporanee, di cui poteva godere frequentando gli ambienti di corte e i circoli del tempo. Ovidio, che vive in un periodo quale è l'epoca augustea ove l'immagine permea tutti gli aspetti della quotidianità fino a divenire strumento di potere, mostra una volta di più di essere influenzato dalla produzione figurativa coeva.

Agli inizi del I secolo d.C. è invece datato uno *skyphos* argenteo con la morte di Semele<sup>60</sup> (tav. 11, fig. 41), raffigurata accasciata su un seggio e sorretta dalla nutrice; completano la scena un'ancella, colta nel classico schema della disperazione e del compianto sul corpo del defunto, e *Thanatos*. Il medesimo tema è pure riproposto in un affresco della *Domus Aurea*<sup>61</sup> (tav. 11, fig. 42), ma in una soluzione iconografica completamente differente: non solo mancano elementi che rimandano alla morte della donna, raffigurata come una puerpera semidistesa e sostenuta sul braccio destro piegato al gomito, ma il pargolo appena nato, lungi dall'essere prontamente consegnato al padre per il parto dalla coscia, è accudito dalle ancelle che solerti apprestano il primo bagno. Non è

dio che insegue Semele minacciandola con il fulmine, episodio che però sembra esaurirsi in questo orizzonte, giacché non sarà più riproposto nella successiva tradizione iconografica. Un compendio di attestazioni è fornito in *ibidem* p. 403, nn. 18-19.

<sup>56</sup> Così CAMPOREALE 1960, pp. 245-246, il quale non crede che le raffigurazioni possano essere derivate dalla composizione, a carattere burlesco, di Ctesiloco. È pur vero però che, ad esempio, una *bulla* aurea ora al British Museum (III secolo a.C.; CATANI 1985, pp. 237-238) raffigura Zeus *capite velato* che tanto riecheggia il dio mitrato della composizione dell'allievo di Apelle.

<sup>57</sup> 20 a.C. ca., cubicolo B, alcova, edicola centrale; *Nazionale Romano* 1982, pp. 136-137.

<sup>58</sup> Ov. *met.* III, 314-315: “poi lo affida alle ninfe di Nisa, e queste lo celano nelle loro caverne, allevandolo a forza di latte” (trad. a cura di L. Koch). Ancora più puntuali e specifiche sono le tangenze che si instaurano con quanto, secoli dopo, scriverà Nonno di Panopoli in versi dal forte impatto visivo: “e loro [*scil.* le Ninfe del fiume Lamo], preso Bacco fra le braccia, fanno scaturire ognuna nella bocca del neonato la secrezione del loro seno, senza che lo debba premere” (*D.* IX, 30-31; trad. a cura di D. Gigli Piccardi).

<sup>59</sup> I legami tra la narrazione ovidiana e la raffigurazione con l'allattamento sono già stata messi in luce in ZENARI 2011-2012, pp. 80 e ss.

<sup>60</sup> Da Pompei, Casa del Menandro, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; sul lato opposto è raffigurato il lavacro di Bacco alla presenza di una donna e di un Sileno. Si veda: PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991, p. 267, n. 72; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 722, n. 13. Il pezzo fu rinvenuto in coppia con un altro *skyphos* di forma identica, ove sono messi in scena ulteriori episodi della vita di Bacco. Dell'originaria decorazione restano solo le gambe di Mercurio con caduceo, quelle di Giove seduto e di una terza figura, forse Ilizia. Sulla scorta di quanto sopravvissuto, si potrebbe supporre che vi fosse rappresentato il parto maschile e forse la successiva consegna del neonato da parte di Mercurio alle Ninfe; su questa coppa si veda GASPARRI 1986b, p. 551, n. 135.

<sup>61</sup> Sala 34, trattasi di un pannello laterale che, unitamente ad altri, contorna una pittura centrale variamente interpretata dalla critica come Bacco in trono o la richiesta di Fetonte al Sole di poter guidare il carro (cfr. *supra* CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.3). Sulla raffigurazione del parto di Semele si veda: GASPARRI 1986b, p. 551, n. 127; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 721, n. 8; in generale sulla decorazione della volta della sala 34 si rimanda a PERRIN 1982, pp. 876-884; da ultimi MEYBOOM, MOORMANN 2013, pp. 161-164.

affatto improbabile che tale raffigurazione risenta in parte delle citate tavole apparse nella processione promossa da Tolomeo II Filadelfo<sup>62</sup>. Ora, difficile è per queste immagini procedere a un confronto con le *Metamorfosi*: Ovidio dedica all'episodio non più di un verso a valenza squisitamente letteraria; mancano in altre parole elementi descrittivi che permettano di confrontare i due piani narrativi e individuare dei rimandi che vadano al di là di un generico rapporto a livello di tema.

L'episodio immediatamente successivo, allorché Bacco emerge dalla coscia paterna, compare nel I secolo d.C. su una corniola<sup>63</sup> (tav. 11, fig. 43): Giove, che trattiene con la mano sinistra un lembo del velo in prossimità della nuca, è raffigurato assiso dopo aver compiuto le fatiche del parto, mentre la figura innanzi a lui, probabilmente Ermete, stringe tra le braccia il neonato. In uno schema iconografico simile, seppur con indubbe varianti, Giove partoriente ritorna in due rilievi marmorei<sup>64</sup> (tav. 12, figg. 44-45), ove a completare la scena sono una o due Ilizie ovvero generiche nutrici, che si adoperano per la miracolosa nascita dalla coscia. Ora, il tondo di Matelica (tav. 12, fig. 45) suscita particolare interesse, giacché ivi il padre degli dei presenta una specie di *himation* che, coprendogli esplicitamente tutto il capo, scende dietro il busto e si va a poggiare sulla gamba gravida; si badi che il motivo del manto caratterizza già la raffigurazione presente sulla succitata corniola, sebbene in questo caso esso risalga non oltre la nuca. Questo comico dettaglio femminile rievoca il Giove *mitrato* e circondato dalle dee del parto della pittura di Ctesiloco, una composizione dai tratti se non grotteschi sicuramente irridenti la maestà divina. Non è perciò improbabile supporre che le composizioni glittiche e scultoree siano da ricondurre all'irriverente modello dell'allievo di Apelle<sup>65</sup>. Al medesimo archetipo è forse da ricondurre la raffigurazione di un ulteriore rilievo marmoreo adrianeo<sup>66</sup>, assai frammentario, in cui però tra Giove partoriente e ciò che rimane di un'ipotetica immagine di Ermete si intravede il piccolo Bacco che, vispo, emerge dalla gamba del padre (tav. 12, fig. 46). Del tutto simile alle precedenti attestazioni è pure lo schema del Tonante, quale compare su un rilievo neoattico di età adrianea, sebbene totalmente differente sia la più ampia impalcatura compositiva, con Ermete chinato per accogliere il piccolo Bacco che balza dalla coscia paterna e tre figure femminili disposte paratatticamente sullo stesso piano<sup>67</sup> (tav. 12, fig. 47). Il fregio, restaurato in più parti, è derivato da un precedente modello della seconda metà del IV secolo a.C., forse pertinente a un monumento coregico. Ancora una volta i rapporti con Ovidio risultano del tutto superficiali, giacché non si spingono oltre il generico livello di temi. Invero, non solo la scena è liquidata dal cantore di Sulmona in pochi versi ove scarsi, per non dire assenti, sono i dettagli figurativi, ma del tutto ignote al racconto delle *Metamorfosi* sono altresì le donne che aiutano Giove nel difficile parto.

<sup>62</sup> Così GHEDINI 2009, p. 40, 57.

<sup>63</sup> Dall'Etruria (?), San Pietroburgo, Ermitage; CATANI 1985, pp. 238-239; CANCELI, COSTANTINI 1997, p. 449, n. 324.

<sup>64</sup> Berlino, Staatliche Museen, metà del II secolo d.C.; CANCELI, COSTANTINI 1997, p. 449, n. 322. Matelica, Museo Piersanti, Galleria dei Busti, da Roma, inizi del III secolo d.C. La parte inferiore del pezzo non è originale: prova ne è la diversità del marmo utilizzato per il rifacimento; su cui si veda CATANI 1985. Lo studioso suppone che il manufatto sia da attribuire a un coperchio di sarcofago con elementi architettonici mistilinei e che la sua forma attuale tondeggiante sia da attribuire a un abile, ma errato restauro interpretativo. Sulla scorta della porzione originale conservata, si evince come la cornice abbia un andamento circolare che, nella più ampia parte sinistra, arriva quasi a essere metà dell'intera circonferenza. Credo pertanto che il tondo di Matelica sia da interpretarsi come un *oscillum*, ipotesi che peraltro sarebbe suffragata dalla presenza di un foro posto in alto immediatamente sotto la cornice, nella porzione dunque originale del pezzo. Tale ipotesi, pure contemplata dallo studioso, viene rigettata in favore dell'attribuzione a un coperchio di sarcofago (ritenendo di conseguenza deliberatamente il foro opera di restauro moderno), sulla base di una generale, e in questo caso generalizzata, teoria che gli *oscilla* si caratterizzano per una resa più piatta del rilievo. In generale sugli *oscilla* si rimanda a BACCHETTA 2006.

<sup>65</sup> Cfr. CATANI 1985, pp. 221-222, nt. 9 e p. 254. Dal medesimo modello deriva probabilmente un ulteriore rilievo in marmo frammentario proveniente da Piazza dell'Esquilino (Roma, Palazzo dei Conservatori), ove una fanciulla alata, probabilmente Ilizia, sta avvolgendo una benda attorno alla coscia di una figura maschile seduta, andata per lo più perduta; VISCONTI 1874; CATANI 1985, p. 248; CANCELI, COSTANTINI 1997, p. 449, n. 321. Nel più ampio repertorio iconografico assai raramente Giove appare con il capo velato (cfr. ad esempio un rilievo a Istanbul del I secolo a.C. con il padre degli dei sacrificante; su cui: AUGÉ, LINANT DE BELLEFONDS 1997, pp. 379-380, n. 81) e, comunque, quasi mai inserito in scene mitologiche narrative.

<sup>66</sup> Proveniente da una villa a S. Marinella e ad oggi conservato a Budapest; su cui CATANI 1985, pp. 241-242.

<sup>67</sup> Completano la scena tre figure femminili in cui sono da riconoscere le Ninfe di Nisa ovvero le Ilizie. Il manufatto è stato rinvenuto presso Porta Portese, Roma, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino, Sala delle Muse; CATANI 1985, pp. 239-241 (dallo studioso attribuito poco verisimilmente alla cassa di un sarcofago); GASPARRI 1986a, p. 479, n. 668; SPINOLA 1999, pp. 191-192.

Nella media età imperiale fioriscono nuovamente attestazioni inerenti l'epilogo della vicenda: si vedano, ad esempio, un medaglione ad applique gallo-romano<sup>68</sup> (*tav. 13, fig. 48*) e un mosaico di Djemila<sup>69</sup> (*tav. 13, fig. 49*) ove, in più ampie composizioni di insieme, una Ninfa è colta nell'atto di allevare il pargoletto con il latte, in un tipo iconografico che rievoca quello della Villa della Farnesina. La reiterazione del medesimo schema attraverso i secoli porta a riconoscere l'ispirazione a un comune modello, che ben può essere identificato in una composizione pittorica di matrice ellenistica. Diversamente in un rilievo conservato a Roma<sup>70</sup> (*tav. 13, fig. 50*) Ino, in luogo di essere assisa, è rappresentata semisdraiata e sostenuta sul braccio sinistro piegato al gomito. L'immagine dell'allattamento di Bacco, come si è già avuto modo di constatare, mostra interessanti tangenze con il racconto delle *Metamorfosi*, tanto che è possibile individuarvi forse un *indicatore* "ovidiano". Ma evidentemente i rimandi tra i due orizzonti narrativi sono di natura "indiretta", giacché mediati da una tradizione iconografica precedente che ha da un lato ispirato la fantasia del poeta augusteo e, dall'altro, continua a influenzare il repertorio di immagini di età imperiale.

Ancora nei secoli più tardi dell'Impero i temi relativi alla duplice nascita di Bacco continuano a suscitare l'interesse di artigiani e committenti. E così la prima venuta al mondo del dio del vino è raffigurata su una pisside d'avorio<sup>71</sup> (*tav. 13, fig. 51*), in un'iconografia che sembra vagamente riecheggiare la composizione della *Domus Aurea*.

### 3.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

È cosa nota ai più la travolgente fortuna che la produzione legata alla morte riserva a Bacco e al suo corteggio; eppure, a fronte di un'assai cospicua messe di manufatti dove si rincorrono i diversi episodi mitologici legati alla figura del dio del vino<sup>72</sup>, sono ben pochi i sarcofagi che recano scolpiti i momenti relativi all'infanzia del figlio di Semele e, tra questi, ancor più scarse sono le attestazioni inerenti i temi narrati anche nelle *Metamorfosi*. I committenti delle botteghe, quasi tutte di origine urbana, più che commissionare rilievi con scene della folgorazione della figlia di Cadmo o della nascita miracolosa del pargoletto divino dalla coscia paterna, sembrano semmai prediligere placide immagini della felice infanzia di Bacco trascorsa con le Ninfe di Nisa. Tali raffigurazioni ben si prestano a tessere un discorso legato alla morte di un bambino: esse divengono trasposizione mitica attraverso cui i genitori possono raccontare dei momenti sereni trascorsi con un figlio strappato loro troppo presto da un crudele destino; in alternativa vi si potrebbe anche leggere un'allusione a una speranza di vita felice che i parenti auspicano riservata per il piccolo defunto<sup>73</sup>. Non è dunque un caso se praticamente tutti i manufatti che recano scolpite tali raffigurazioni siano appartenuti a dei bambini periti nei primi anni di vita.

Dei diversi temi ovidiani trovano trasposizione figurata solo quelli della duplice nascita di Bacco e dell'allevamento del pargoletto presso le Ninfe di Nisa. Se il primo, documentato da un ristretto numero di attestazioni, è relegato a occupare il ridotto spazio del fregio del coperchio, testimoniando lo scarso interesse della committenza verso

<sup>68</sup> I-II secolo d.C.; su cui WUILLEUMIER, AUDIN 1952, p. 37, n. 26.

<sup>69</sup> Secondo o terzo quarto del II secolo d.C., dalla Casa di Bacco; su cui: DUNBABIN 1978, p. 256, n. 4a; GASPARRI 1986b, p. 551, n. 136 (che alza la datazione agli inizi del III secolo d.C.)

<sup>70</sup> II secolo d.C., Roma, Palazzo Cardelli; su cui: GASPARRI 1986b, p. 551, n. 137; ma cfr. anche MATZ 1968-1975, pp. 411 e ss.

<sup>71</sup> Tardo antica, Bologna, Museo Civico, dalla collezione Palagi; su cui GASPARRI 1986b, p. 551, n. 130; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 722, n. 16. Certa parte della critica riconosce nella raffigurazione che compare sul bordo di un piatto del tesoro di Seuso (metà del IV secolo d.C.) la nascita di Bacco (così ad esempio KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 722, n. 14). Si preferisce però in questa sede seguire la teoria per cui la scena sia da ricondurre alla venuta al mondo di Achille, a cui meglio peraltro si adatterebbe l'immagine del tondo centrale con lo svelamento del Pelide a Sciro; per questa teoria si veda da ultima GHEDINI 2009, p. 154, nt. 223 (con bibl.) e *passim*, per una più generale analisi del piatto di Seuso per il ciclo achilleo.

<sup>72</sup> La più completa silloge di sarcofagi con temi dionisiaci è ancora quella fornita dal MATZ 1968-1975, a cui senz'altro si rimanda per un'ampia visione d'insieme.

<sup>73</sup> Per un'analisi sulla simbologia del mito della nascita di Bacco e della sua fanciullezza si rimanda a ZANKER, EWALD 2008, pp. 146-147.

questo episodio mitico, le immagini dell'infanzia di Bacco, più numerose, si stagliano invece su tutta la lunghezza delle casse. I miracolosi momenti relativi alla venuta al mondo del dio sono raffigurati su tre coperchi di manufatti urbani<sup>74</sup> (*app. II, Sem 05-06 e tav. 14, fig. 52*) e su un ulteriore esemplare frammentario ove si conserva unicamente l'immagine del parto maschile<sup>75</sup> (*tav. 14, fig. 53*). Malgrado un così ridotto numero di attestazioni si assiste a una forte varietà nella messa in scena e nell'associazione delle diverse immagini. Due rilievi, conservati rispettivamente a Baltimora (*app. II, Sem 05*) e a Corcolle (*app. II, n. Sem 06*), si caratterizzano per la presenza di tre scene: la morte di Semele e la prima nascita di Bacco, il parto mascolino – la sequenza nell'esemplare di Corcolle è invertita inficiando così l'ordine narrativo – e l'allevamento del piccolo da parte delle Ninfe; su un coperchio al Vaticano (*tav. 14, fig. 52*) le scene si riducono a due: alla folgorazione di Semele segue la consegna del pargoletto a Ermes, che si dirige verso una figura semireclinata su un apprestamento roccioso e recante nella mano destra una pala di timone, probabilmente la personificazione di una divinità fluviale. Se quest'interpretazione coglie nel segno, nell'immagine sarebbe forse da riconoscere la consegna del pargolo divino alle Ninfe del fiume del fiume Lamo, secondo una versione registrata unicamente da Nonno di Panopoli nel V secolo d.C.<sup>76</sup>, ma evidentemente già circolante nell'immaginario collettivo almeno nella media età imperiale.

Accanto a queste attestazioni si potrebbe forse aggiungere, ma la cautela è d'obbligo, un ulteriore dubbioso rilievo da alcuni alternativamente attribuito alla cassa o al coperchio di un sarcofago di bambino<sup>77</sup> (*tav. 14, fig. 54*). Se pure in questo caso le scene sono tre, la loro sequenza è ancora differente rispetto ai precedenti esemplari: ai lati del fregio si ubicano la morte di Semele e il parto di Giove, mentre al centro si staglia la figura di Ermes che, con il piccolo Bacco in braccio, si dirige lesto per portarlo in un luogo sicuro.

Ora, per quanto concerne la dipartita di Semele e la prima venuta al mondo del dio le raffigurazioni, seppur in porzioni diverse dei rilievi, si ripetono in maniera piuttosto pedissequa: al centro compare la bella tebana morente, semisdraiata su una *kline*; intorno a lei sono le Ilizie, di cui una, posta sullo sfondo, stringe il neonato. Più ardua è invece l'interpretazione di quella fanciulla che, innanzi al letto di morte, fugge terrorizzata dall'evento<sup>78</sup>. La ripetizione dei medesimi schemi iconografici pure su un rilievo decorativo non funerario<sup>79</sup> (*tav. 14, fig. 55*) impone di trovare o, quantomeno, di cercare un possibile modello. Difficile è individuare il presunto archetipo nella pittura della *Domus Aurea* viste le forti divergenze. Eppure, un particolare ricorrente, presente anche nell'affresco neroniano,

<sup>74</sup> Baltimora, Walters Art Museum, 170-180 d.C., da una camera funeraria lungo la Via Salaria, entro le mura aureliane (da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 312-316, con bibl. precedente); Roma, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti, età antonina (su cui: MATZ 1968-1975, pp. 348-349, n. 197; CATANI 1985, pp. 245-247; GASPARRI 1986b, p. 551, n. 128; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 721, n. 10b); Corcolle, Campagna di Roma, Via Prenestina, murato al di sopra di una porta di una Chiesa, 170-180 d.C. (MATZ 1968-1975, p. 348, n. 196; CATANI 1985, pp. 244-245; GASPARRI 1986b, p. 551, n. 132; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 721, n. 10d). In generale, per un'analisi dei sarcofagi citati e del motivo della duplice nascita di Bacco si rimanda a TURCAN 1966, pp. 436 e ss.

<sup>75</sup> Amiens, Musée Picard, 230 d.C. ca.; su cui BARATTE 1989. Nell'ulteriore porzione di coperchio conservatasi è da riconoscere il momento dell'accudimento di Bacco in Nisa, a cui partecipa pure un Coribante. Sulla scorta della lunghezza dei frammenti, si deve ipotizzare la presenza di un'altra porzione di rilievo in cui piace pensare che fosse raffigurata la morte di Semele, secondo una moda ben attestata in tutti gli esemplari funerari; la cautela però in questo caso è d'obbligo, giacché non si può escludere a priori pure la presenza di una *tabula* con iscrizione.

<sup>76</sup> NONN. D. IX, 25-28.

<sup>77</sup> Zagabria, Museo Archeologico, inizi del III secolo d.C., proveniente dall'Italia, forse da Minturno; si veda: TURCAN 1966, p. 90 e p. 437 e ss.; CATANI 1985, pp. 249-250; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 721, n. 11. Diversamente F. Matz, che non lo considera un rilievo di sarcofago, lo espunge dal proprio *corpus*; teoria in seguito accolta anche in BARATTE 1989, p. 143.

<sup>78</sup> In MATZ 1968-1975, p. 233, essa è identificata come Armonia, madre di Semele. Sebbene ZANKER, EWALD 2008, p. 314, non si sbilancino in alcuna supposizione, è assolutamente condivisibile la teoria per cui tale figura, che replica uno schema caratteristico di alcune delle figlie di Licomede nei sarcofagi relativi ad Achille a Sciro (un compendio di manufatti di produzione attica è fornito in ROGGE 1995, pp. 26-30 e pp. 40-55; per quelli urbani si rimanda a GRASSINGER 1999, pp. 25-43), ha la funzione di sottolineare la drammaticità della situazione, aumentandone così il tono patetico.

<sup>79</sup> Inizi del II secolo d.C., Liverpool, Merseyde Country Museum, già alla Ince Blundell Hall, da Roma, Palazzo Capponi; il rilievo è molto restaurato. Si veda: GASPARRI 1986b, p. 551, n. 129; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 721, n. 10a; ma cfr. anche MATZ 1968-1975, p. 345.

è quel bacile posto ai piedi della *kline* che forse doveva già essere un elemento caratteristico dell'originale<sup>80</sup>. Sulla scorta di un'ipotesi avanzata da F. Matz, che individua alle spalle delle raffigurazioni con la morte di Semele la presenza di un ciclo pittorico dionisiaco<sup>81</sup>, penso che il modello possa essere rintracciato nella serie *tabulae* che sfilano nella famosa processione promossa da Tolomeo II e descritta da Ateneo di Naucrati<sup>82</sup>. A questo prototipo, che seguita a circolare sotto varia forma, avrebbero continuato ad attingere con estrema libertà gli artigiani romani, tra cui pure quelli che lavorano nelle botteghe di sarcofagi. Se però analizziamo le rappresentazioni funerarie alla luce delle *Metamorfosi*, non sono poi molte le suggestioni che possiamo trarne. Invero a onta della capacità che gli è propria, Ovidio non si dilunga nel narrare con ampiezza di dettagli la morte della donna e il parto del piccolo; inoltre, a seguire un racconto dai tratti più letterari che descrittivi, a salvare Bacco dal rogo materno non sono le Ilizie, ma lo stesso Giove, del tutto assente nei rilievi scolpiti. Se dunque sussistono dei rimandi tra testo e immagini, questi non superano il primo e generico livello di temi.

Più interessante è invece la raffigurazione che compare sul problematico fregio forse pertinente a un sarcofago di infante (*tav. 14, fig. 54*): il momento della morte di Semele è ridotto alla sola immagine della donna stesa sulla *kline*, sotto la quale giace il celebre catino. Ma ecco che immediatamente dietro la bella tebana si erge, fino all'altezza della vita, Giove con la folgore in pugno. È qui messo in scena il momento in cui il padre degli dei si mostra all'amante mortale nella piena maestà, divenendo così causa della sua morte. Il tema trova solo sporadici precedenti nella ceramografia greca e magnogreca, ma in soluzioni completamente diverse che mai contemplano la presenza fisica del signore dei cieli, semmai evocato in maniera implicita attraverso la raffigurazione di fulmini o bagliori di luce. Immediato sopraggiunge il desiderio di confrontare l'immagine, del tutto particolare nel più ampio orizzonte figurativo, con la narrazione di Ovidio: *tela [...] capit illa domumque intrat Agenoream; corpus mortale tumultus non tulit aethrios donisque iugalibus arsit*<sup>83</sup>. Sebbene piaccia poter individuare in questa scena una *situazione "ovidiana"*, è però doveroso ammettere che nel racconto del Sulmonese non sono poi molti gli elementi peculiari che permettono di ricondurre in maniera univoca la raffigurazione al testo scritto; in altre parole, la versione fornita dal poeta augusteo non si discosta rispetto alla *vulgata* tradita nel corso dei secoli da numerose altre fonti e, per di più, mancano precisi dettagli descrittivi che offrano appigli più sicuri cui ancorare questo già labile confronto.

Ad accompagnare la morte di Semele, ora a destra ora a sinistra dei fregi, è il successivo episodio della nascita di Bacco dalla coscia di Giove. Anche in questo caso le composizioni si ripetono, salvo lievi varianti, piuttosto simili tra loro. Il padre degli dei, cuore pulsante delle raffigurazioni, siede su un alto scranno, trattenendo a guisa di ulteriore sostegno lo scettro; innanzi a lui è una Ilizia, protesa in avanti per assistere un parto del tutto particolare. I rilievi replicano personaggi e schemi iconografici che si ritrovano già, almeno a partire dal II secolo d.C., nel più ampio orizzonte figurativo, in particolare sui fregi marmorei. Nel problematico sarcofago di bambino

<sup>80</sup> Fa eccezione il sarcofago conservato ai Vaticani (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 74), ove il bacile è sostituito dal pannello curvilineo che scende dalla *kline*. Particolarmente dilavata è invece la superficie del manufatto a Corcolle (si veda *supra* nel presente paragrafo nota 74), in cui il pessimo stato di conservazione rende difficile individuare con certezza l'apprestamento per il bagno di Bacco, sebbene esso sembra emergere al di sotto del letto di Semele.

<sup>81</sup> MATZ 1968-1975, p. 345. Assai interessante è la suggestione per cui il modello potrebbe pure essere ricercato, oltre che in un ciclo pittorico, nelle raffigurazioni librarie. Se questa ipotesi fosse vera, se ne dovrebbe di conseguenza dedurre la presenza di un perduto *epos* dionisiaco. Credo che le due teorie non siano per forza in contrasto, ma si compenetrino tra loro: fermo restando che è assai difficile ritenere che il modello delle raffigurazioni dei sarcofagi siano le schematiche vignette che avrebbero accompagnato le parole poste sui rotoli, penso però che le immagini librarie possano essere state un prezioso veicolo attraverso cui trasmettere schemi iconografici; per un'analisi del ruolo giocato dall'illustrazione libraria nella diffusione di una comune cultura figurativa si veda PARTE I, CAPITOLO VII, PARAGRAFO 7.3.1.

<sup>82</sup> Al medesimo modello, fors'anche attraverso la rielaborazione della pittura neroniana, sono probabilmente da ricondurre alcuni sarcofagi con scene non mitologiche di *conclamatio* (per un elenco di esemplari: AMEDICK 1991, pp. 72-74, con rimando al catalogo e alle relative tavole) o con immagini relative alla morte di Alceste (per un compendio di manufatti si cfr. GRASSINGER 1999, pp. 110-128, con rimando al catalogo e alle relative tavole).

<sup>83</sup> Ov. *met.* III, 307-309: "lampo [...] lo impugna ed entra a casa di Agenore. Il corpo mortale non resse la guerra celeste e avvampò del regalo di nozze" (trad. a cura di L. Koch).



spicca un dettaglio assai particolare: Giove è coronato da un mantello che si piega in parte sulla spalla sinistra e, traversandogli il dorso si poggia sulla seduta. Il medesimo panneggio caratterizza già il Tonante che compare, ad esempio, sul tondo di Matelica (*tav. 12, fig. 45*) e richiama con forza la sarcastica pittura opera di Ctesiloco. Non è forse improbabile supporre che questa, pur irriverente, composizione, probabilmente smorzata dei toni canzonatori che la dovevano caratterizzare, ritorni in auge e offra modelli per artigiani e scalpellini a partire dal II secolo d.C.<sup>84</sup> Come già per il tema precedente, l'orizzonte che qui si delinea in merito a eventuali rapporti con il testo ovidiano è decisamente poco entusiasmante. Invero, i due piani narrativi possono essere raffrontati solo al primo e più generico livello di tema: non esistono nelle *Metamorfosi* degli elementi descrittivi che, fungendo da indicatori, permettano di legare in maniera univoca il racconto ovidiano alle immagini. Non solo il Sulmonese liquida il miracoloso evento in due versi dal sapore tutto letterario (*imperfectus adhuc infans genetricis ab alvo eripitur patrioque tener [...] insuitur femori maternaque tempora complet*<sup>85</sup>), ma non vi è neppure spazio per la presenza di eventuali Ilizie in vesti di ostetriche.

Nei coperchi di Baltimora (*app. II, Sem 05*) e di Corcolle (*app. II, Sem 06*) compare una terza scena relativa all'infanzia di Bacco, un soggetto che, come precedentemente ricordato, caratterizza una decina di sarcofagi per lo più urbani, sebbene non manchi qualche esemplare riconducibile ad atelier attici. Nel proprio racconto Ovidio non si dilunga sugli episodi relativi ai primi anni di vita del dio, né prende in considerazione il periodo della fanciullezza trascorso gaio tra pani, sileni e ninfe. Se dunque tali raffigurazioni esulano dall'argomento qui in esame, è però necessario porre sul tavolo un'ulteriore elemento. Il cantore della forma in cambiamento inserisce nella propria narrazione, quasi con noncuranza, un dettaglio nient'affatto trascurabile: il neonato è accudito dalle Ninfe, che lo allevano con il latte. Oltre ai due coperchi di Baltimora e Corcolle, sono in tutto quattro i sarcofagi in cui, tra ludiche immagini di varia natura, appare una donna che, assisa, tiene tra le braccia il neonato in un gesto più o meno esplicito di allattamento<sup>86</sup> (*app. II, Sem 01-05*). Isolata è invece la raffigurazione che compare nel sarcofago attico a Hever Castle (*app. II, Sem 02*), in cui la Ninfa appare semisdraiata in uno schema che si ritrova solo in un già citato e pressoché contemporaneo rilievo romano<sup>87</sup> (*tav. 13, fig. 50*). La quinta scenografica in cui sono da inserire le composizioni è all'evidenza quello del monte Nisa, un contesto sovente reso palese dalla presenza di elementi naturali, quali ad esempio alberi o rocce.

Ora, Ovidio scrive esplicitamente che *nymphae Nyseides [...] lactisque alimenta dedere*<sup>88</sup>. Le tangenze tra i due piani narrativi si fanno tanto più interessanti se si pone mente al fatto che, a eccezione della più tarda narrazione fornita da Nonno di Panpoli<sup>89</sup>, il poeta augusteo è il solo a riportare esplicitamente il dettaglio dell'allattamento del piccolo Bacco da parte delle Ninfe. In tal gesto si può quindi a ragione riconoscere un *indicatore "ovidiano"*.

<sup>84</sup> Credo che parte importante nella trasmissione dei sarcastici schemi della pittura di Ctesiloco possano aver giocato le rappresentazioni pantomimiche. Non si dimentichi infatti che tali attori tentavano spesso di riprodurre con il proprio corpo grandi e note composizioni, siano esse statuarie o pittoriche, ben riconoscibili dagli spettatori, decretandone così anche la loro fortuna; cfr. in questo senso LADA-RICHARDS 2004.

<sup>85</sup> Ov. *met.* III, 310-312: "strappato dal ventre alla madre il bambino incompiuto, il padre lo cuce [...] dentro una coscia e lui, fragile com'è, porta a termine il tempo materno" (trad. a cura di L. Koch).

<sup>86</sup> Roma, Villa Albani, coperchio, età antonina (MATZ 1968-1975, pp. 349-350, n. 198; GASPARRI 1986b, p. 552, n. 150); Kent, Hever Castle, da Roma, commercio antiquario, lato posteriore, metà del II secolo d.C. (ASR III.3, pp. 519-523, n. 434; MATZ 1968-1975, pp. 410-413, n. 230; GASPARRI 1986b, p. 551, n. 138). Le peculiarità del sarcofago, con un fregio caratterizzato da poche figure dispiegate su uno sfondo neutro – che si intravede per ampi tratti –, la presenza di una cornice con *kyma* a ovuli, unitamente al fatto che pure il rilievo posteriore è scolpito, portano a ritenerlo opera di una officina attica (cfr. ASR III.3, p. 519). Baltimora, Walters Art Gallery, sarcofago di bambino, da Roma, Tomba dei Pisoni sulla Via Salaria, 170-180 d.C. (MATZ 1968-1975, pp. 350-351, n. 199; GASPARRI 1986b, p. 552, n. 155); Pisa, Camposanto monumentale, coperchio, età antonina (ARIAS, CRISTIANI GABBA 1977, pp. 146-148; MATZ 1968-1975, pp. 413-414, n. 230A; GASPARRI 1986b, p. 551, n. 139). In generale sul motivo dell'allattamento e sul suo significato, legato a un'immagine di eterna beatitudine, si veda TURCAN 1966, pp. 429-430.

<sup>87</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 70.

<sup>88</sup> Ov. *met.* III, 314-315: "alle ninfe di Nisa [...] allevandolo a forza di latte" (trad. a cura di L. Koch).

<sup>89</sup> NONN. *D.* IX, 30-31: "e loro [*scil.* le Ninfe del fiume Lamo], preso Bacco fra le braccia, fanno scaturire ognuna nella bocca del neoato la secrezione del loro seno, senza che lo debba premere" (trad. a cura di D. Gigli Piccardi).

Tuttavia, nonostante le forti suggestioni, le tangenze rivelano essere di natura precipuamente “*indiretta*”. La presenza di una Ninfa che nutre con il latte il pargoletto olimpico, in schemi iconografici che, pur con alcune varianti, si ripetono piuttosto simili, è ben attestata nella precedente tradizione iconografica su diverse classi di materiali e l'esempio più antico è fornito dall'affresco della Villa della Farnesina. Ora, la struttura di tale pittura e la modalità compositiva fanno ipotizzare la sua derivazione da una creazione di gusto ellenistico. Da questo supposto archetipo, che influenza direttamente o, tramite sue repliche, indirettamente la fantasia ovidiana sarebbero derivati modelli e cartoni che, trascorrendo nel repertorio figurativo, rifluiscono in seguito nella produzione di sarcofagi.

Provando a tirare le fila, da questa analisi è emerso come il repertorio legato al mondo della morte recepisca diversi episodi del mito. Per quanto concerne il tema della *duplice nascita di Bacco*, da Semele prima e da Giove poi, i legami che si impostano con le *Metamorfosi* sono praticamente nulli; qualche suggestione in più sembra potersi evincere per la *morte della bella tebana*. Tuttavia, tali rapporti non sono affatto univoci, giacché le medesime rispondenze si potrebbero pure instaurare con altre fonti che trattano la vicenda in termini del tutto simili; mancano, in altre parole, nel testo di Ovidio dei dettagli caratterizzanti che lo discostino dalla *vulgata*. Relativamente invece all'episodio dell'*allevamento di Bacco* da parte delle Ninfe, e in particolare, per il motivo dell'allattamento del piccolo dio, le tangenze tra i due piani narrativi si fanno questa volta decisamente puntuali, tanto che è possibile riconoscerne un *indicatore “ovidiano” indiretto*.



## CAPITOLO IV

# IL RATTO DI PROSERPINA

### 4.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA

La storia del rapimento di Proserpina, strettamente connesso al ciclo stagionale e alla perenne rinascita della primavera, è narrata con ampia diffusione da Ovidio in due poemi: nel V libro delle *Metamorfosi*, ove occupa più di trecento versi, e nel IV libro dei *Fasti*, in occasione della celebrazione della festa dei *Cerealia*. Ora, sebbene il Sulmonese asserisca che *plura recognosces, pauca docendus eris*<sup>1</sup> e per quanto i due racconti affondino le proprie radici nel medesimo sostrato mitologico, le narrazioni mostrano profonde differenze, in parte imputabili alle indubbie esigenze di contesto imposte dai due poemi. Nelle *Metamorfosi* l'interesse di Ovidio è tutto incentrato, come ovvio, sul tema della trasformazione: da un punto di vista strutturale la storia si compone di una serie di episodi minori ambientati in Sicilia e a diverso titolo connessi con la vicenda di Proserpina, ove i protagonisti hanno quale comune destino il mutamento in altro della propria natura umana<sup>2</sup>. Diversamente, nel racconto dei *Fasti* componenti peculiari risultano essere il dato eziologico, volto alla spiegazione della fondazione dei misteri eleusini<sup>3</sup>, e quello catalogico<sup>4</sup>, anch'esso legato al filone erudito.

In linea generale entrambi gli scritti possono essere suddivisi in due grandi atti, ma le scene di cui si compongono variano nel numero e nella valenza, giacché profondamente differente è spesso l'argomento della narrazioni. Vale la pena sottolineare che a onta del carattere precipuamente descrittivo delle *Metamorfosi*, il racconto si articola per lo più in lunghe sequenze narrative, ove brevi e veloci sono i passaggi marcatamente descrittivi. E tuttavia proprio su questi ultimi si concentrerà la nostra attenzione, giacché si riveleranno preziosi appigli attraverso cui ancorare il successivo confronto con il mondo delle immagini (*app. I.4*)<sup>5</sup>:

#### Atto I

Il primo atto, che si caratterizza come la sezione siciliana dei lunghi racconti ovidiani, si compone nelle due opere di un diverso numero di scene: nelle *Metamorfosi* all'*Antefatto* (V, 346-384) seguono *Il ratto di Proserpina* (V,

<sup>1</sup> Ov. *fast.* IV, 418.

<sup>2</sup> Si vedano a tal proposito le metamorfosi di Ciane in fonte (V, 413-437), del giovane irriverente in geco (V, 451-461), di Ascalafo in gufo (V, 538-550), delle compagne di Proserpina in sirene (V, 551-563). Cfr. ROSATI 2009, p. 193.

<sup>3</sup> Il tema della fondazione dei misteri eleusini è preparata da alcuni *aitia*: il motivo della scrofa sacrificale (IV, 465-466), la presenza nei rituali delle torce di pino (IV, 493-494), lo Scoglio Triste (IV, 503-504).

<sup>4</sup> Si pensi ad esempio ai cataloghi relativi ai fiori raccolti da Proserpina e dalle compagne (IV, 437-442), alla lista dei luoghi della Sicilia attraversati da Cerere durante la folle corsa per cercare la figlia (IV, 467-482), o ancora al viaggio compiuto dalla dea da occidentale a orientale (IV, 499-502) e viceversa (IV, 563-572).

<sup>5</sup> La scomposizione dei testi ovidiani replica, pur con alcune varianti e riadattamenti per la narrazione dei *Fasti*, quella già fornita specificatamente per le *Metamorfosi* in BAGGIO 2012a. In generale per un'analisi del testo del poeta di Sulmona e dei suoi significati si veda FABRE-SERRIS 1995, pp. 68-72.

385-408) e *La metamorfosi di Ciane* (V, 409-437); nel poema che canta le festività del calendario romano, invece, il racconto risulta decisamente più conciso giacché, oltre all'*Antefatto* (IV, 417-424), conta solo una scena: *Il ratto di Proserpina* (IV, 425-454). In entrambi gli scritti l'*Antefatto* è a carattere letterario, ma se nei *Fasti* esso si connota come generale presentazione del luogo teatro degli eventi, nelle *Metamorfosi* risulta di contro più ampio e articolato, nonché caratterizzato dalla presenza di brevi lampi descrittivi. Qui la narrazione ha il suo inizio con la spiegazione al lettore della situazione in cui versa Tifone, imprigionato e schiacciato per punizione sotto l'isola di Sicilia. Il gigante tenta ancora invano di scuotere dal proprio corpo il gravoso peso e, nel fare questo, provoca sulla terra dei violenti terremoti. Ade, preoccupato che una falla possa aprirsi e far entrare così luce nel Tartaro, compie un giro d'ispezione intorno all'isola. Nel suo lento vagare viene scorto da Venere, che proprio sulla Sicilia esercita un potere particolare: la dea, con in braccio il piccolo, ma potente Cupido lo esorta a colpire con uno dei suoi infallibili dardi il re degli inferi, sì da espandere anche nella terza parte dell'universo la propria supremazia<sup>6</sup>. Venere incalza altresì il figlio a trafiggere anche Proserpina, fanciulla riottosa, come Diana e Minerva, al matrimonio. Il giovane dio acconsente alle preghiere materne e *oppositoque genu curvavit flexile cornum inque cor hamata percussit harundine Ditem*<sup>7</sup>.

La prima scena (*Il ratto di Proserpina*) è a valenza letteraria in entrambe le opere, sebbene sia sovente arricchita da brevi dettagli descrittivi. Essa si apre con l'immagine della figlia di Cerere che, in una quinta scenografica naturale che presenta tutte le caratteristiche del *locus amoenus*<sup>8</sup>, si diletta insieme alle compagne a raccogliere fiori *dumque puellari studio calathosque sinumque implet*<sup>9</sup>. Il placido momento di gioia fanciullesca è bruscamente interrotto dal brutale gesto di Plutone, che rapisce la bella Proserpina<sup>10</sup>. Se nelle *Metamorfosi* il rude atto è giustificato dal fatto che il re degli inferi è stato colpito dalla freccia di Cupido, nei *Fasti* si introduce invece il motivo dell'allontanamento volontario della figlia di Cerere dal gruppo delle compagne per andare alla ricerca di ulteriori bulbi profumati: è a quel punto che Ade la vede e decide di condurla nel proprio regno. Invano la disgraziata tenta di invocare l'aiuto della madre e delle compagne: il lembo della veste, nell'impeto del ratto, si straccia e i bei fiori raccolti cadono sul manto erboso<sup>11</sup>.

Nelle *Metamorfosi* prende avvio a questo punto l'ultima scena (*La metamorfosi di Ciane*) a valenza prevalentemente descrittiva. La Ninfa, cara amica di Proserpina, alla vista del truce rapimento emerge dai flutti della fonte di cui è signora e, dopo aver rivolto a Plutone sprezzanti parole sulla violenza del gesto da lui compiuto, cerca di opporsi al passaggio del cocchio trainato da cupi destrieri: *gurgite quae medio summa tenus exstitit alvo [...] et in partes diversas bracchia tendens obstitit* (V, 413-420). Dite, adirato, immerge nel mezzo delle acque lo scettro regale, squarcia il terreno e si apre così un varco per il mondo dei morti. Ciane, afflitta e per la compagna rapita e per la violazione della propria fonte, si scioglie in un lungo pianto dissolvendosi a poco a poco tra le limpide acque: la metamorfosi coinvolge prima le parti più esili, i capelli, le dita, le gambe e i piedi, per poi concludersi con il busto.

<sup>6</sup> "Il discorso di Venere al figlio Cupido [...] è tutto improntato al linguaggio del potere imperiale e alla logica della conquista": ROSATI 2009, p. 197; ma cfr. anche JOHNSON 1996, pp. 126 e ss. In questo discorso è sotteso il motivo della riorganizzazione dello spazio cosmico e della redistribuzione degli onori fra gli dei.

<sup>7</sup> Ov. met. V, 383-384. Icastica descrizione del celeberrimo Eros di Tespie, opera di Lisippo; su cui fondamentale MORENO 1987b, pp. 55-65.

<sup>8</sup> Sull'estetica del paesaggio in Ovidio si veda HINDS 2002; ma cfr. anche COLPO, SALVADORI 2010.

<sup>9</sup> Ov. met. V, 393-394; cfr. anche fast. IV, 435-436: *haec implet lento calathos e vimine nexos, haec gremium, laxos degravat illa sinus*.

<sup>10</sup> Tale è la velocità dell'evento che nelle *Metamorfosi* il poeta, quasi a seguire il dinamismo divino, restituisce la scena utilizzando solo tre verbi che sembrano rincorrersi l'uno con l'altro (*visa [...] dilectaque raptaque*; V, 395). Il divario che separa Dite dal fratello olimpico è evidente anche nel gesto del rapimento: il re degli inferi, divinità brutale, per la conquista di una fanciulla ricorre a un atto di forza e non pare essere affatto avvezzo al corteggiamento e alle arti della seduzione di cui, invece, fa abitualmente uso Giove, astuto diplomatico; cfr. ROSATI 2009, p. 204.

<sup>11</sup> Ov. met. V, 398: *et summa vestem laniarat ab ora, collecti flores tunicis cecidere remissis*. Diversamente in fast. IV, 446 è la stessa Proserpina che si straccia la veste dal seno: *ipsa suos abscideratque sinus*.



## Atto II

Il secondo e ultimo atto può essere suddiviso in entrambe le opere del Sulmonese in tre scene: *Prime ricerche di Cerere: la sete della dea*<sup>12</sup>, *Peregrinazioni di Cerere*<sup>13</sup> e *L'incontro con Giove*<sup>14</sup>. Eppure, a un'identica scomposizione a livello testuale, non corrisponde una somiglianza di tipo narrativo, giacché le *Metamorfosi* sono caratterizzate da una serie di piccole digressioni su altri episodi a vario titolo legati con la vicenda di Proserpina e alle vane ricerche della madre disperata, del tutto assenti invece nei *Fasti*. Nel poema del cambiamento la prima scena, a carattere letterario, è incentrata sulla disperazione di Cerere allorché si accorge di aver perso la figlia: dopo aver strappato due enormi pini e averli accesi con il fuoco dell'Etna, comincia a cercare Proserpina su tutta la terra. Stremata e assetata la dea bussa alla piccola porta di una capanna dal tetto di paglia. Ne esce una vecchia, che subito offre all'ospite affaticato un bicchiere d'acqua dove aveva testé intriso della polenta arrostita<sup>15</sup>. Un giovane irriverente ride dell'ingordigia della dea e Cerere, irritata, gli versa addosso ciò che resta della dissetante bevanda: lo schernitore sarà così tramutato in gecko<sup>16</sup>. Nei *Fasti* alla prima scena, pure a carattere esclusivamente letterario, è riservato ampio spazio. Un accento particolare è qui posto ai motivi eziologici connessi al rituale eleusino, come ad esempio le torce di pino, le scrofe sacrificali<sup>17</sup> e il rito del digiuno precedente le celebrazioni. Dopo aver aggiogato al carro due serpenti, Cerere dà avvio alle ricerche dell'amata figlia, spingendosi da occidente a oriente. Come già nelle *Metamorfosi*, ritorna l'episodio del ristoro offertole presso una capanna, ma in una redazione assai diversa. Giunta a Eleusi sotto le sembianze di una vecchia, Cerere incontra un canuto contadino che le offre ospitalità. Per ricambiare la generosità degli umani, durante la notte la dea si accinge a donare l'immoralità al piccolo Trittolemo, passando e purificando le sue membra sul fuoco. Ma il maldestro intervento della madre che, per essere pia, diviene senza volerlo empia, pregiudica la riuscita del rito: il fanciullo rimarrà mortale, ma sarà il primo ad arare. Se dunque, rispetto al poema del cambiamento, manca del tutto l'epilogo metamorfico e l'*aition* della bevanda del ciceone, di contro è qui presente la digressione sull'episodio di Trittolemo.

La seconda scena (*Peregrinazioni di Cerere*) è ancora una volta, in entrambe le opere, a carattere letterario, sebbene nelle *Metamorfosi* sia possibile intravedere qualche veloce dettaglio descrittivo. Se nei *Fasti* la narrazione è piuttosto concisa, concentrata com'è sull'elenco dei luoghi attraversati dalla madre addolorata alla ricerca della figlia da oriente a occidente, maggiore respiro è invece lasciato nel poema del cambiamento. Ritornata in Sicilia, la dea giunge presso Ciane che, ormai fonte, impotente di parlare riesce comunque a farle intendere l'accaduto portando sulla superficie dell'acqua la cintura di Proserpina. Addolorata Cerere *inornatos laniavit [...] capillos et repetita suis percussit pectora palmis* (V, 472-473), accusa la terra ingrata e specialmente l'isola, che di certo non merita il dono delle messi: a guisa di punizione provoca una devastante carestia. Ma la ninfa Aretusa fa appello alla ben nota clemenza di Cerere, invocando pietà per la Sicilia che, suo malgrado, ha dovuto aprire sul suolo rugoso un varco per concedere il passaggio comandato dal signore degli inferi. Essa rivela altresì alla dea la sorte della figlia, ormai signora dell'Ade. Diversamente, nei *Fasti* è il Sole, che tutto vede, a svelare alla madre quanto accaduto a Proserpina.

La terza e ultima scena (*L'incontro con Giove*), ancora una volta a carattere letterario, è in certa misura più omogenea nei racconti ovidiani. Essa si apre con l'immagine di Cerere supplice al cospetto del padre degli dei, per

<sup>12</sup> Ov. *met.* V, 438-461; IDEM *fast.* IV, 455-560.

<sup>13</sup> Ov. *met.* V, 462-512; IDEM *fast.* IV, 561-584.

<sup>14</sup> Ov. *met.* V, 512-571; IDEM *fast.* IV, 585-620.

<sup>15</sup> Una sorta di ciceone (bevanda fatta di acqua, farina d'orzo e una specie di menta) legata alla ritualità eleusina.

<sup>16</sup> Sul significato della trasformazione in gecko, animale notturno e malaugurante, invisibile tanto agli dei quanto agli uomini, si veda: FORBES IRVING 1990, pp. 309-310; ROSATI 2009, pp. 210-211.

<sup>17</sup> Cerere durante le peregrinazioni alla ricerca della figlia scorge, a poca distanza da Enna, impronte di fanciulla a lei affatto note: quella si sarebbe rivelata di certo la strada giusta se alcune scrofe non avessero confuso, calpestandole, le tracce che andava trovando.

implorare pietà per la figlia comune<sup>18</sup>. Giove, pur obiettando che si è trattato di un atto dettato dall'amore e che il genero sarebbe niente meno che il signore degli inferi, acconsente a restituire alla madre la figlia perduta, purché questa non abbia rotto il digiuno. Ma Proserpina, come riferito da Ascalafo nelle *Metamorfosi* e da Mercurio nei *Fasti*, ha mangiato dei chicchi di melagrana<sup>19</sup>; nella grande enciclopedia di miti Cerere, irata per la rivelazione di Ascalafo, tramuta la cupa spia in un uccello del malaugurio: il gufo. Sempre nelle *Metamorfosi*, alla citata trasformazione segue per affinità tematica<sup>20</sup> quella delle compagne di Proserpina in Sirene: dopo aver cercato invano l'amica rapita sulla terra, le giovani chiedono agli dei di poter continuare le indagini anche sulle acque. Subito sono accontentate e, se i corpi prendono la forma di pennuti uccelli, il viso mantiene le fattezze umane, così da non essere private del celebre canto capace di ammaliare. La storia si conclude, in entrambe le opere, con la mediazione di Giove che sembra soddisfare tutte le parti in contesa: Proserpina passerà un terzo dell'anno con lo sposo divino agli inferi e la restante parte con la madre adorata sulla terra.

#### 4.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

Le origini del mito di Proserpina sono piuttosto antiche e risalgono almeno al VII secolo a.C., allorché si andavano fissando e diffondendo sotto forma scritta le principali storie leggendarie, che costituivano da tempo la materia del canto degli *aedi*<sup>21</sup>. La prima menzione del ratto di Core è fornita da Esiodo<sup>22</sup>, in una redazione che sarà di lì a breve suggellata e resa celebre con l'*Inno omerico a Demetra*<sup>23</sup>, a cui tutta la successiva letteratura si atterrà con scrupolosa reverenza apportando solo lievi modifiche<sup>24</sup>. Nel componimento, che fonda la ritualità legata ai misteri di Eleusi, la vicenda si svolge nella pianura di Nisa, una terra remota dal sapore quasi fantastico<sup>25</sup>; si fissano qui gli elementi principali dell'impalcatura del racconto: il rapimento di Persefone allorché con le compagne<sup>26</sup> si diletta nella raccolta di profumati fiori<sup>27</sup>; le disperate ricerche della madre sotto le sembianze di una vecchia; l'accoglienza della dea presso Celeo, signore di Eleusi, e il fallito tentativo di regalare l'immortalità, tramite reiterati passaggi sul fuoco, al di lui figlio Demofonte; la carestia che Demetra lancia irata contro tutta la terra, provocando così la fame tra i mortali e la mancanza di doni e offerte agli odiati compagni olimpici; la rottura del digiuno di Persefone che, dietro l'ingannevole proposta di Ade, mangia un chicco di melagrana proprio quando Ermete, messo di Zeus, è pronto a riaccompagnarla nelle dimore celesti<sup>28</sup>; la finale mediazione del re degli dei, per cui Persefone passerà un terzo dell'anno con il marito e il periodo rimanente con la madre<sup>29</sup>.

<sup>18</sup> Della liaison tra Giove e la dea delle messi narrerà nel libro successivo delle *Metamorfosi*, sotto forma di immagini, la mordace tela di Aracne (*met.* VI, 118-119).

<sup>19</sup> Sette nel poema del cambiamento, solo tre nei *Fasti*.

<sup>20</sup> Più vago è invece il contesto temporale, giacché la metamorfosi deve aver avuto probabilmente luogo subito dopo il ratto di Proserpina.

<sup>21</sup> Una sintetica, ma completa analisi della tradizione letteraria relativa al mito è fornita in: LINDNER 1984, pp. 9-10; BAGGIO 2012a; ma cfr. anche GÜNTHER 1997, p. 956.

<sup>22</sup> Hes. *Th.* 912-914: "poscia Zeus salì sul talamo di Demetra [...] la quale partorì Persefone dalle bianche braccia, che fu rapita da Aidoneo, dal grembo della madre sua, dacché lo permise il saggio Zeus" (trad. a cura di A. Colonna). La coppia divina Persefone e Ade, uniti in legittimo matrimonio quali sovrani del regno dei morti, è citata pure in *Il.* IX, 456-457; XVI, 326 e in *Od.* X, 490 e ss.; XI, 47.

<sup>23</sup> Sull'inno si veda: RICHARDSON 1974; CLAY 1989, pp. 202-265.

<sup>24</sup> Per un'analisi dell'influenza esercitata dall'inno nella letteratura successiva si veda RICHARDSON 1974, pp. 68-73.

<sup>25</sup> Sui diversi tentativi di localizzazione della vicenda mitica: *ibidem*, pp. 148-150.

<sup>26</sup> Identificate qui come le Oceanine (*h. Cer.* II, 5). Nelle fonti successive ad accompagnare la bella Persefone, riluttante al matrimonio, saranno ora Artemide e Atena, a cui spesso si aggiunge anche Venere (D.S. V, 3, 4; HYG. *fab.* 146; VAL. FL. V, 345), ora più generiche Naiadi (*STAT. Ach.* I, 825).

<sup>27</sup> I bulbi odorosi sono in realtà un sordido inganno: li avrebbe generati, abbondanti e rigogliosi, Ghe obbedendo al volere di Zeus, che tenta di assecondare la bramosia del fratello divino (*h. Cer.* II, 7-9).

<sup>28</sup> È la stessa Persefone che, dietro le domande della madre, rivela di aver mangiato il cibo dei morti offertole da un Ade, a suo dire, eccessivamente insistente (*h. Cer.* II, 390-433).

<sup>29</sup> Etiologia questa del ciclo stagionale della vegetazione.

Al volgere del V secolo a.C. il poeta tragico Carcino il Giovane, uno dei pochi a dilettersi nella narrazione della vicenda, sposta la quinta scenografica dall'Attica alla Sicilia<sup>30</sup>. In età ellenistica, invece, sono diversi gli autori che ritornano sul mito, come Filita<sup>31</sup>, Filico<sup>32</sup>, Callimaco<sup>33</sup> e gli *Inni orfici*<sup>34</sup>, palesando di essere tutti strettamente dipendenti dall'*Inno omerico*. Nicandro di Colofone<sup>35</sup> introduce il particolare del ragazzo che, per aver irriso l'ingordigia di Demetra, prenderà le sembianze di un gecko. Nel I secolo a.C. Diodoro Siculo<sup>36</sup>, che si sofferma con discreta ampiezza sul mito di Persefone, riprende dal poeta Carcino l'ambientazione siciliana, e più specificatamente colloca la vicenda nei prati di Enna<sup>37</sup>; tale tradizione si imposta e viene seguita, a cominciare da Cicerone<sup>38</sup>, dalla maggior parte degli autori successivi<sup>39</sup>. Sebbene in linea generale il racconto fornito da Diodoro Siculo si collochi nel solco della versione tradita dall'*Inno a Demetra*, è però presente l'innovativa menzione della generazione della fonte Ciane a seguito del passaggio del carro di Ade di ritorno agli inferi con il prezioso bottino ("Plutone compiuto il rapimento di Core, la portò via sul proprio carro vicino a Siracusa, e che dopo aver aperto la terra discese nell'Ade [...] e fece scaturire una sorgente che ebbe nome Ciane"<sup>40</sup>); tale episodio, seppur in termini più generici, è ripreso anche da Cicerone<sup>41</sup>.

Ugualmente dipendenti dalla versione dell'*Inno omerico* sono pure le narrazioni di Igino<sup>42</sup> e di Apollodoro<sup>43</sup> (variamente collocato tra la fine del I secolo a.C. e il II secolo d.C.); e tuttavia entrambi gli autori restituiscono dei particolari del tutto innovativi. Se il bibliotecario di Augusto ricorda il motivo della metamorfosi delle Sirene, compagne di Proserpina, quale punizione inflitta da Cerere per non essere state accorte e aver impedito il rapimento della figlia<sup>44</sup>, Apollodoro dal canto suo regala un ruolo particolare ad Ascalafo. Sarebbe stato infatti questi, in una versione recepita anche dalle *Metamorfosi* ovidiane, a rivelare a Demetra del boccone mangiato da Persefone quando ancora era negli inferi: la dea punisce il detestato spione gettandogli sopra un masso, là nell'Ade<sup>45</sup>. Anche Ovidio si colloca nel solco di una tradizione accreditata e ormai consolidata<sup>46</sup>, come ben dimostra il racconto dei

<sup>30</sup> TrGF 5, Nauck. L'ambientazione del mito nell'isola italica, probabilmente già supposta in Pindaro (*N. I*, 1-19), avrà grande importanza nello storico siciliano Timeo di Tauromenio, vissuto tra il IV e il III secolo a.C.; ROSATI 2009, pp. 191-192.

<sup>31</sup> Autore di un poema elegiaco dal titolo *Demetra*, di cui purtroppo rimangono solo scarni frammenti ove un personaggio (probabilmente la dea delle messi) si lamenta delle proprie sventure; si veda RICHARDSON 1974, p. 69.

<sup>32</sup> Anch'egli autore di un *Inno a Demetra*, incentrato sulla carestia causata dall'ira della dea e sui successivi vani tentativi di pacificarla, culminanti con l'apparizione di Iambe che, tramite un linguaggio osceno, riesce a provocare il riso sulla bocca di Demetra; RICHARDSON 1974, p. 70.

<sup>33</sup> CALL. *Cer.*

<sup>34</sup> PEG fr. 397 T- 385 T; 386 F-399 F; 400-402, Bernabé.

<sup>35</sup> NIC. *Ther.* 483-487.

<sup>36</sup> D.S. V, 2-5.

<sup>37</sup> D.S. V, 3,1: "i miti raccontano che il rapimento di Core avvenne nei prati di Enna"; oppure V, 2, 3: "in occasione del matrimonio di Plutone e di Persefone, quest'isola [*scil.* la Sicilia] fu donata come regalo di nozze alla sposa da Zeus" (entrambe le traduzioni sono a cura di G. Cordiano e M. Zorat).

<sup>38</sup> CIC. *Verrine* IV, 106: *et raptam esse Liberam [...] ex Hennensium nemore*.

<sup>39</sup> Lo spostamento dall'Attica alla Sicilia porta a reinterpretare la storia, che da mito di fondazione dei misteri di Eleusi diviene a tutti gli effetti un *aition* dell'introduzione dell'agricoltura. La particolare insistenza da parte degli autori di I secolo a.C. (Diodoro Siculo e Cicerone) sull'antichità e autorevolezza delle fonti attestanti l'origine siciliana della vicenda di Persefone è probabilmente indizio di una sottesa rivalità con l'Attica e con la volontà di fare dell'isola l'unica depositaria dei doni e degli insegnamenti della dea delle messi; ROSATI 2009, p. 192.

<sup>40</sup> D.S. V, 4, 1-2 (trad. a cura di G. Cordiano, M. Zorat).

<sup>41</sup> CIC. *Verrine* IV, 107: *lacumque in eo loco repente exstitisse*. A differenza del lungo racconto dello storico non è qui ricordato il nome di alcuna ninfa, ma solo la generazione di un lago dopo il passaggio del carro di Dite verso gli inferi.

<sup>42</sup> HYG. *fab.* 146.

<sup>43</sup> APOLLOD. I, 5.

<sup>44</sup> HYG. *fab.* 141. L'associazione tra le Sirene e Proserpina compare già in A.R. IV, 893-899 (cfr. *ivi*: "un tempo servivano la grande figlia di Deo quando ancora era vergine, e cantavano insieme; ma ora sembrano in parte uccelli, in parte giovani donne"; trad. a cura di G. Paduano).

<sup>45</sup> APOLLOD. I, 5, 3: "Ascalafo [...] la [Persefone] accusò e Demetra lo schiacciò, sotto una pesante roccia, nell'Ade" (trad. a cura di M. G. Ciani). Sempre secondo l'autore della *Biblioteca* (II, 5, 12) durante il suo viaggio agli inferi Ercole libera dal gravoso masso Ascalafo, ma Demetra, non ancora placata nell'ira, lo avrebbe mutato in assiolo.

<sup>46</sup> Sulle fonti utilizzate dal poeta di Sulmona per la creazione dei propri componimenti punto di riferimento resta ancora MONTANARI 1974; da ultimo ROSATI 2009, p. 191.

*Fasti* fortemente dipendente dall'*Inno a Demetra*, forse anche a causa degli scopi etiologici connessi alla ritualità delle feste in onore della dea. Maggiori rielaborazioni e innovazioni rispetto alla *vulgata* caratterizzano invece il racconto del poema del cambiamento: si pensi ad esempio alla novità, tutta ovidiana, della vicenda dall'esito metamorfico della ninfa Ciane<sup>47</sup>. Inoltre, da un punto di vista ideologico grande importanza ha l'introduzione, quale antefatto e causa scatenante l'intera storia, della volontà di Venere di dominare anche il mondo degli inferi. Già nell'*Inno omerico* il mito aveva la funzione, oltre a quella più volte ribadita di fondare i misteri di Eleusi, di stabilizzare con le nozze tra Ade e Persefone l'assetto dell'universo. Nelle *Metamorfosi* Ovidio fa prendere l'iniziativa alla dea dell'amore, ricorrendo così all'eros come strumento di azione politica: ben si comprende il pungente valore di questi versi se letti nel quadro storico del programma di riforme morali volute e intraprese con vigore da Augusto che, non a caso, di lì a breve avrebbe mandato al confino l'irriverente poeta<sup>48</sup>.

Nel II secolo d.C. brevi riferimenti alla vicenda del rapimento compaiono ancora in Stazio<sup>49</sup> e Valerio Flacco<sup>50</sup>; di più ampio respiro è invece il racconto di Antonino Liberale<sup>51</sup> – che riprenderebbe, a suo dire, una storia narrata da Nicandro nelle *Metamorfosi* – tutto incentrato sulla trasformazione in geco dell'irriverente ragazzo che osa ridere dell'ingordigia di Cerere nel bere il ciceone ed esemplato per lo più sul modello ovidiano. Un'ulteriore corposa attestazione del mito è fornita, qualche secolo più tardi, da uno degli ultimi cantori della classicità pagana, Claudiano, che nell'incompiuto poemetto mitologico in esametri, *Il ratto di Proserpina*, palesa anch'egli un forte debito nei confronti del predecessore augusteo<sup>52</sup>.

#### 4.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Le immagini relative al mito privilegiano in via pressoché esclusiva il tema, cruciale e semanticamente forte, del rapimento dell'indifesa Persefone, interessando per lo più l'orizzonte della morte: la storia, tutta giocata sul motivo del trapasso dal mondo dei vivi a quello dell'aldilà e viceversa, è perfettamente funzionale al contesto funerario<sup>53</sup>. Tra il VI e il IV secolo a.C. sono note solo scarse attestazioni, in cui Ade è colto nell'atto di rincorrere, alla stregua di un giovane in preda ai primi afflitti amorosi, una sfuggente Persefone (*tav. 15, fig. 56*) o già le è da

<sup>47</sup> Cfr. ROSATI 2009, p. 206.

<sup>48</sup> Per una lettura del discorso imperialistico di Venere in chiave storica e per gli stridenti rapporti che si instaurano con la politica augustea cfr.: JOHNSON 1996, pp. 128 e ss.; IDEM 2008, pp. 70-71; ROSATI 2009, p. 193. Secondo il Rand: "but could Augustus have read the *Metamorphoses* through, he might have thought that performance still more fatal than the Art of Love to his programme of religious reform. The tender poet of Jupiter's amours might have been banished even for the *Metamorphoses* alone"; RAND 1963, p. 92. Sull'augusteismo ovidiano, squisitamente di facciata, si veda in particolare SEGAL 1991, pp. 95-130; sul sarcasmo del poeta nel trattare miti cari all'ideologia di Augusto cfr. anche SALVO 2008, pp. 104-107; EADEM 2009, pp. 108-109. In realtà il *Princeps* solo pubblicamente tanto si adoperava per ripristinare un ordine morale ormai smarrito, giacché la sua vita privata non era certo scevra di comportamenti sessuali disinibiti, volti però a mantenere il dominio nell'orizzonte politico: *aulteria quidem exercuisse ne amici quidem negant, excusantes sane non libidine, sed ratione commissa, quo facilius consilia adversariorum per cuiusque mulieres exquireret. M. Antonius super festinatas Liviae nuptias obiecit et feminam consularem et triclinio viri coram in cubiculum abductam, rursus in convivium rubentibus auriculis incomptiore capillo reductam; [...] condiciones quaesitas per amicos, qui matres familias et adultas aetate virgines denudarent atque perspicerent, tamquam Toranio mangone vendente* (SVET. *Aug.* 69, 1).

<sup>49</sup> STAT. *Ach.* I, 824-826.

<sup>50</sup> VAL. FL. V, 343-347.

<sup>51</sup> ANT. LIB. XXIV.

<sup>52</sup> Sul riecheggiamento e la fortuna letteraria delle *Metamorfosi* di Ovidio dal II sino al VI secolo d.C. si veda PARTE I, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1.

<sup>53</sup> Per un'analisi delle tradizioni iconografiche relative al mito, con precipua attenzione ai rapporti che si instaurano con le narrazioni ovidiane, si veda BAGGIO 2012a. Un compendio di attestazioni del soggetto è fornita pure in: LINDNER 1984; EADEM 1988; LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988; GÜNTHER 1997.

presso e la brandisce per la vita<sup>54</sup>; su uno *skyphos* da Eleusi<sup>55</sup> (tav. 15, fig. 57) è invece messo in scena uno dei primi esempi del rapimento violento. In alcuni *pinakes* provenienti da Locri Epizefiri, e più specificatamente dal santuario della Mannella dedicato al culto di Kore, i protagonisti della storia compaiono diverse volte in un più ampio complesso figurativo tutto incentrato sulla celebrazione delle nozze<sup>56</sup>. Sono raffigurati i diversi momenti della storia: dall'*anthologia*, con la raccolta da parte di alcune fanciulle di frutti e fiori per Persefone, al fatale momento del ratto. Le iconografie relative a quest'ultimo episodio propongono due grandi soluzioni: la coppia appaiata sul carro infernale, in una sorta di rapimento "consensuale", con Ade che trattiene semplicemente la sua bella per la vita (tav. 15, fig. 58); il ratto violento della giovane, allorché il dio infero stringe l'amata che si dimena levando le braccia al cielo (tav. 15, fig. 59).

È però a partire dai decenni centrali del IV secolo a.C. che irrompono con forza nell'orizzonte iconografico numerose raffigurazioni. A prestare fede alla testimonianza di Plinio, Prassitele avrebbe creato una gruppo bronzeo con il ratto della figlia di Demetra da parte di Ade<sup>57</sup>. Sempre grazie all'erudito naturalista si viene a conoscenza che il medesimo tema avrebbe fornito ispirazione anche a Nicomaco, famoso pittore appartenente alla scuola tebana; il dipinto, portato a Roma, sarà esposto al pubblico godimento nel *Capitolium*, più specificatamente, nella cella di Minerva<sup>58</sup>. Ma allo stesso Nicomaco è probabilmente da attribuire anche l'affresco di una tomba a cista di Vergina, detta di Persefone, ove sul lato settentrionale è messo in scena il lesto rapimento della giovane fanciulla<sup>59</sup> (tav. 16, fig. 60). La composizione è tutta giocata sull'accentuazione delle diagonali, con incroci di linee divergenti che creano spazialità: a sinistra appare Ermete, più in volo che in corsa, colto nell'atto di spronare i cavalli che si allargano a ventaglio; sulla destra è Ade che, con il ricco bottino, si appresta a salire sul carro, mentre Persefone, con le braccia levate, è tutta tesa nella direzione opposta; in basso a destra, inginocchiata, ecco una delle compagne con cui poco prima la figlia di Demetra si dilettava nel raccogliere fiori. Si deve immaginare che l'impalcatura compositiva della prestigiosa pittura su tavola di Nicomaco, portata a Roma, differisse ben poco dall'affresco: essa diverrà un riferimento importante e quasi obbligato nel successivo sviluppo iconografico del tema.

Nella produzione vascolare della seconda metà del IV secolo a.C. numerose sono le rappresentazioni, specialmente di matrice apula, che mettono in scena il rapitore divino e la fanciulla indifesa<sup>60</sup>. Se una parte di attestazioni sembra prediligere la soluzione "consensuale" del fattaccio, con la novella coppia felicemente appaiata sul carro infernale e Persefone colta mentre, più che tentare di divincolarsi dalle braccia del villano corteggiatore, compie il gesto nuziale dell'*anakalypsis*<sup>61</sup> (tav. 16, fig. 61), un consistente gruppo di vasi si concentra invece sul motivo del

<sup>54</sup> Gli esemplari figurati interessano: un rilievo calcareo proveniente da Selinunte (fine del VI secolo a.C., Palermo Museo Regionale); un'anfora attica da Nola (470 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale); una gemma in calcedonio (460-450 a.C. ca., New York, Metropolitan Museum of Arts). Su questi manufatti si veda: LINDNER 1984, pp. 12-13; GÜNTER 1997, p. 967, nn. 182-184.

<sup>55</sup> 430 a.C. ca., Eleusi, Museo: su cui: BEAZLEY 1963, p. 647, n. 21; LINDNER 1984, pp. 14-15, n. 7; LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, p. 384, n. 110; GÜNTER 1997, p. 967, n. 193.

<sup>56</sup> 500-450 a.C., Reggio Calabria, Museo Nazionale; su cui: LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, p. 379, nn. 62 e 64; GÜNTER 1997, p. 967, n. 286 e p. 968, n. 204; cfr. anche LINDNER 1984, pp. 37-38, nn. 24-26. Per un'attenta rilettura dell'apparato figurativo, con riferimento alla precedente bibliografia, testi fondamentali sono: TORELLI 1977, pp. 156-184; LISSI CARONNA, SABBIONE, VLAD BORRELLI 2007.

<sup>57</sup> PLIN. nat. XXXIV, 69: *Praxiteles [...] fecit tamen et ex aere pulcherrima opera: Proserpiane raptum*.

<sup>58</sup> PLIN. nat. XXXV, 106: *his adnumerari debet et Nicomachus [...] pinxit raptum Proserpinae, quae tabula fuit in Capitolio in Minervae delubro supra aediculam Iuventatis*. Il quadro doveva già essere distrutto all'epoca del naturalista, forse perduto durante l'incendio del tempio avvenuto nel 69 d.C. Sull'opera di Nicomaco cfr. LIPPOLD 1950, pp. 103 e ss.

<sup>59</sup> Sulla parete meridionale sono raffigurate le tre Parche, mentre la parete di fondo orientale è tutta occupata da una donna seduta e ammantata, nel tipico gesto di una crucciata meditazione. L'isolamento di questa figura e le sue considerevoli proporzioni, inducono a supporre che in essa sia da individuare il ritratto della defunta, recentemente identificata con Nicesipoli di Ferete, amante di Filippo II e madre di Tessalonica; sull'apparato figurativo della tomba si veda: LINDNER 1984, pp. 30-34, n. 21; MORENO 1987a, pp. 104-106; GÜNTER 1997, p. 969, n. 21; da ultimo KOTTARIDI 2007.

<sup>60</sup> La diffusione del tema nel contesto sud-italico sarebbe da mettere in relazione con l'estensione degli insegnamenti orfici nelle colonie della Grecia; GUIMIER-SORBETS, SIEF EL-DIN 1997, p. 385. Per un'analisi delle attestazioni vascolari apule e dei rapporti con la pittura si veda PONTRANDOLFO 2008.

<sup>61</sup> Per questi vasi si rimanda a GÜNTER 1997, p. 967, nn. 187-192; ma cfr. anche LINDNER 1984, pp. 21-22, n. 14; pp. 23-25, n.



rapimento violento<sup>62</sup>. Tali attestazioni, tra cui brillano per raffinatezza due esemplari del Pittore di Baltimora<sup>63</sup> (tav. 16, fig. 62), risentono dell'influsso del modello nicomacheo, come ben dimostra la torsione del busto di Persefone che, in un ultimo e vano tentativo, allunga le braccia verso quel mondo che fino ad allora l'aveva protetta<sup>64</sup>. A completare le scene sono altri personaggi divini, tra cui sovente si riconoscono Ermete o Ecate, unitamente a un piccolo Eros che sovrasta la novella coppia infera; compaiono inoltre una o più fanciulle che, impaurite o colte ancora nei loro giochi, accompagnavano Persefone prima del rapimento, secondo una tradizione ben nota a tutta la più ampia letteratura.

L'importanza della raffigurazione di Nicomaco che, tramite la circolazione di modelli e cartoni, si impone nell'ampio orizzonte iconografico, è ben testimoniata da un discreto numero di attestazioni che si collocano dal IV sino al II secolo a.C. Le raffigurazioni riempiono di sé sia il mondo dei vivi, quali ad esempio le immagini sulle coppe megarasi<sup>65</sup> (tav. 17, fig. 63) o le terrecotte da Morgantina<sup>66</sup> (tav. 17, fig. 64) o ancora i rilievi su lamine dorate<sup>67</sup>, sia il mondo dei morti, come dimostrano alcuni rilievi e sculture funerari provenienti dal territorio di Taranto e dalla Beozia<sup>68</sup> (tav. 17, fig. 65). E sarà proprio il repertorio funerario che, al sorgere del I secolo d.C., amerà particolarmente l'episodio del ratto: in tutta l'area greco-orientale si assiste al diffondersi a macchia d'olio di pitture entro edifici tombali che mettono in scena Ade nell'atto di rapire Persefone<sup>69</sup> (tav. 17, figg. 66-67); tali composizioni, pur non essendo immemori dell'archetipo tardo classico, testimoniano il continuo adattamento del tema ai voleri della committenza locale. In alcune occorrenze la presenza di Artemide, Atena e Afrodite all'evento sembra dipendere dalla versione, che si imposta nella letteratura con Diodoro Siculo<sup>70</sup>, ma che viene ignorata da Ovidio, secondo cui le tre dee sarebbero state le compagne della figlia di Cerere<sup>71</sup>.

Pure il mondo etrusco ricorre al mito, e in particolare all'episodio semanticamente forte del ratto, quale mezzo attraverso cui veicolare dei messaggi all'interno del circuito funerario. Sono infatti per lo più le urne volterrane<sup>72</sup> (tav. 17, fig. 68) che recano scolpito il tragico momento in soluzioni iconografiche assai prossime all'affresco macedone, denunciando così la circolazione di schemi e modelli desunti dal famoso archetipo pittorico tardo classico<sup>73</sup>. A partire dal I secolo a.C. la storia rifluisce nell'*imagerie* romana. Il tema prediletto in via pressoché esclusiva è, ancora una volta, quello del rapimento di Proserpina (Atto I, Scena 1), che diviene soggetto di composizioni presenti in diverse classi di materiali, anche se le maggiori attestazioni interessano gli orizzonti

16; p. 27-28, n. 18.

<sup>62</sup> Per un compendio di attestazioni si veda: LINDNER 1984, pp. 16-21, nn. 9-13; pp. 22-23, n. 15; pp. 25-26, n. 17; GÜNTER 1997, pp. 967-968, nn. 194-200.

<sup>63</sup> E specificatamente: cratere a volute, 320 a.C. ca., Atami (Giappone), Moa Museum of Art (LINDNER 1984, pp. 25-26, n. 17; LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, p. 382, n. 88; GÜNTER 1997, p. 968, n. 198); *hydria* apula a figure rosse, 320 a.C. ca., Bari, Collezione Macinagrossa (TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, p. 871, n. 57; LINDNER 1984, pp. 17-18, n. 10; LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, p. 384, n. 113; GÜNTER 1997, p. 968, n. 199). Su questi due esemplari si veda anche PONTRANDOLFO 2008, p. 191.

<sup>64</sup> Che assume per lo più le sembianze di Demetra. Significativamente la dea reca quale attributo un tronco di pino apprestato a guisa di torcia, così come peraltro viene caratterizzata in tutta la letteratura a partire dall'*Inno omerico*.

<sup>65</sup> Datate tra il 225-175 d.C.; un compendio dei diversi manufatti è fornito in: LINDNER 1984, pp. 34-36, n. 22; GÜNTER 1997, p. 968, n. 202.

<sup>66</sup> 300 a.C. ca., Aidone, Museo; su cui: LINDNER 1984, p. 30, n. 20; GÜNTER 1997, p. 969, n. 214.

<sup>67</sup> Seconda metà del IV secolo a.C., da Koul-Oba (Kertsch), San Pietroburgo, Ermitage; su cui: LINDNER 1984, pp. 38-39, n. 27; GÜNTER 1997, p. 968, n. 207.

<sup>68</sup> Per gli acroteri e i rilievi frontonali di *naiskoi* funerari provenienti da Taranto e datati tra il IV e il III secolo a.C. si veda: LINDNER 1984, pp. 43-44, nn. 31-32; GÜNTER 1997, p. 968, nn. 208-209. Per la scultura in terracotta appartenente a un frontone di un sarcofago ligneo da Tanagra si rimanda a: LINDNER 1984, pp. 41-42, n. 29.

<sup>69</sup> Si pensi, a titolo di esempio, alle tombe rinvenute a Panticapeo (odierna Kertsch; I secolo d.C., tutte ancora *in situ*; da ultima fondamentale BARBET 2004, pp. 210-219; 255-262; 436-473) o alle tombe alessandrine della necropoli di Kom el-Chougafa (I-II secolo d.C.; GUIMIER-SORBETS, SIEF EL-DIN 1997).

<sup>70</sup> D.S. V, 3, 4.

<sup>71</sup> Cfr. in particolare: Hyg. *fab.* 146; Val. Fl. V, 345.

<sup>72</sup> Per un compendio di manufatti si rimanda a: VAN DER MEER 1977-1978, pp. 82-83; LINDNER 1984, pp. 49-52, nn. 34-41.

<sup>73</sup> La stretta somiglianza con l'affresco di Vergina e la conseguente dipendenza dal modello pittorico di Nicomaco è già suggerita in VAN DER MEER 1977-1978, p. 83.

pittorico e musivo. Il più antico documento noto è una placca in avorio pompeiano, d'incerta destinazione, in cui, in una soluzione compositiva che rievoca la pittura macedone, compare il dio sul carro recante tra le braccia Proserpina, che tenta di divincolarsi dalla presa del rude pretendente<sup>74</sup> (tav. 18, fig. 69). Sebbene a prima vista la rappresentazione non sembra proporre nulla di particolarmente innovativo rispetto alla tradizione precedente, è però doveroso richiamare l'attenzione sulla figura collocata in basso a destra e posta immediatamente davanti al carro. Del personaggio, purtroppo assai danneggiato, si intravede solo un braccio proteso nella cui mano è stretto il manto. Ora, sebbene la lacunosità del pezzo impone grande cautela nell'avanzare ipotesi interpretative, piace accogliere una suggestione di M. Baggio che, sulla scorta del brillante racconto delle *Metamorfosi*, propone di riconoscere in questa figura Ciane<sup>75</sup>, la quale *in partes diversas braccia tendens obstitit*<sup>76</sup>; essa verrebbe dunque ad assumere i tratti di un *indicatore* "ovidiano". In una pittura tombale siriana<sup>77</sup> (tav. 18, fig. 70), di età certamente anteriore al manufatto pompeiano – giacché attribuita alla fine del II-inizi del III secolo d.C. –, ove l'impalcatura compositiva ricalca quella dell'avorio, si scorge nuovamente al di sotto degli zoccoli dei cupi cavalli una figura femminile inginocchiata che, levando il braccio destro con stretto il manto, pare interpersi al loro passaggio. Difficile è riconoscere in questo personaggio, vista la mancanza di specifici attributi, altri se non una delle compagne di Proserpina e nello specifico la Ciane di ovidiana memoria<sup>78</sup>. Sulla scorta delle strette somiglianze tra le due raffigurazioni, la suggestiva ipotesi di identificare la mutila figura dell'avorio campano proprio con quella Ciane che tanta parte ha nel racconto del poema del cambiamento pare divenire sempre più concreta. A questo punto, le tangenze precise che si impostano tra le *Metamorfosi* e le due attestazioni iconografiche, una quasi coeva a Ovidio e l'altra di molto anteriore, portano a supporre, più che un'improbabile influenza del poeta augusteo su due manufatti di produzione artigianale, la presenza di un comune modello probabilmente pittorico, forse di fattura urbana. Tale archetipo, che molto deve al precedente nicomacheo e che ha il merito di inserire il particolare della figura femminile anteposta ai cupi destrieri, influenza da una parte il repertorio figurativo e, dell'altra, la fantasia ovidiana che non a caso, a differenza della *vulgata*, regala un ruolo di primo piano a Ciane nello svolgimento dei drammatici eventi.

Sebbene il mito non sia stato del tutto ignoto anche agli incisori di età giulio-claudia, come sembrerebbero testimoniare le parole di Svetonio<sup>79</sup>, tuttavia esso fa fatica a imporsi nel repertorio glittico. In un orizzonte decisamente avaro di attestazioni è infatti una sola corniola (tav. 18, fig. 71), genericamente datata all'età imperiale, a mettere in scena il drammatico episodio del ratto in una iconografia dipendente dal prototipo tardo classico<sup>80</sup>.

<sup>74</sup> Datato entro il 79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale; su cui: LINDNER 1984, pp. 98-99, n. 155; GÜNTER 1997, p. 970, n. 248; da ultimo *Metamorfosi* 2012, p. 168. Il manufatto è decorato su entrambi i lati. Sulla faccia opposta a quella in esame compaiono Cerere (identificata invece come Ecate in *Metamorfosi* 2012, p. 168), Diana, Minerva e, probabilmente, Venere ubicata nell'angolo in alto a sinistra. Tale composizione è strettamente connessa con quella del rapimento di Proserpina giacché, a prescindere da Cerere di cui ben si capisce la funzione, le altre dee sono spesso associate alla fanciulla quali sue compagne durante l'*anthologia* non solo nella letteratura (cfr.: D.S.V, 3, 4; HYG. *fab.* 146, VAL. FL. V, 345), ma anche nel repertorio iconografico (si veda a tal proposito l'affresco proveniente da una tomba alessandrina (si veda *supra* nel presente paragrafo nota 69).

<sup>75</sup> BAGGIO 2012a. Seppure la maggior parte degli editori dell'avorio vi riconoscono unanimemente *Tellus*.

<sup>76</sup> Ov. *met.* V, 419: "spalancando le braccia cercò di fermarli" (trad. a cura di G. Charini).

<sup>77</sup> Dall'ipogeo di Massyaf, *in situ*; su cui: LINDNER 1984, pp. 57-58, n. 48; GÜNTER 1997, p. 969, n. 219.

<sup>78</sup> R. Lindner, sulla scorta di una legenda che ancora pare essere visibile (e che recita "TH"), vi riconosce *Tellus* (LINDNER 1984, p. 58); diversamente in GUIMIER-SORBETS, SIEF EL-DIN 1997, p. 387, la figura è identificata senza dubbi come una delle compagne di Proserpina e più specificatamente come una Oceanide. Non aiuta purtroppo nel dibattito il fatto che la pittura sia nota per lo più attraverso riproduzioni a disegno, in cui molto potrebbe aver influito, anche per la lettura della legenda, l'interpretazione personale dell'autore.

<sup>79</sup> SVET. *Nero* 46: *auspiciant Sporū anulū munerū optulit, cuius gemmae sculptura erat Proserpinae raptus*.

<sup>80</sup> Berlino, Staatliche Museen (LINDNER 1984, p. 98, n. 153; EADEM 1988, p. 402, n. 26). Completano la scena Venere, Diana e Minerva, unitamente a un piccolo Eros che sovrasta il cocchio infernale. Seppure M. Baggio (2012) riconosca nella presenza di queste divinità, e in particolare della dea dell'amore e del figlio, un possibile elemento di raccordo con le *Metamorfosi*, è però necessario precisare che da un lato Eros compare già nella ceramica apula quale accompagnatore del viaggio di Plutone, mentre dall'altro le tre dee sono spesso associate a Proserpina in qualità di compagne sia nelle fonti iconografiche, sia in quelle letterarie (ad esempio: D.S. V, 3, 4; HYG. *fab.* 146; VAL. FL. V, 345), ma mai specificatamente da Ovidio.

A partire dal II secolo d.C. si moltiplicano le raffigurazioni relative al mito, specialmente nei contesti funerari, come ben dimostrano le pitture di edifici tombali provenienti sia da Roma che dal mondo orientale<sup>81</sup> (tav. 18, fig. 72) o i mosaici, attestati per lo più nella capitale<sup>82</sup>. In linea generale le composizioni ripropongono, con maggiori o minori varianti, schemi e impalcature compositive ben note nella precedente tradizione iconografica, che sono da far risalire al modello nicomacheo. Ora, assai difficile è tentare di rapportare tali immagini ai racconti di Ovidio, giacché esse si concentrano su un momento, quello in cui Plutone brandisce Proserpina, che il poeta liquida in pochi versi; non vi sono, in altre parole, elementi descrittivi che permettano di instaurare un confronto tra i due piani narrativi. Qualche suggestione in più sembrano fornire i mosaici, come ad esempio quello proveniente dal colombario presso Porta Portese<sup>83</sup> (tav. 19, fig. 73), in cui ai piedi della fanciulla impaurita e inginocchiata è raffigurato un *kalathos* rovesciato, che rievoca i racconti ovidiani ove la bella figlia di Cerere è colta da Plutone mentre pone fiori profumati nel grembo e nelle ceste. Ma la stretta somiglianza, che assume quasi i tratti di una copia, tra la rappresentazione musiva e l'affresco di Vergina, fa credere che la composizione pavimentale si sia direttamente ispirata all'originale pittorico di Nicomaco conservato a Roma e che la cesta rovesciata sia dunque stato un tratto già caratteristico del modello. Elementi floreali e ceste, attestati anche nella precedente tradizione iconografica, sono spesso reiterati nelle pitture e nei mosaici a destinazione funeraria, come ben dimostrano gli esemplari romani dalla Vigna Jacobini<sup>84</sup> e dalla cd. Tomba della Quadriga della Necropoli sotto San Pietro<sup>85</sup> (tav. 19, fig. 74) o l'affresco della tomba di Tiro<sup>86</sup>.

#### 4.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

L'insuperata fortuna di cui gode il mito della bella Proserpina nel variegato orizzonte funerario, ben testimoniata dai numerosi manufatti che dal mondo greco giungono senza soluzione di continuità sino a quello romano, è completata dalla presenza di un centinaio di sarcofagi di fattura per lo più urbana, anche se non mancano rilievi provinciali provenienti da botteghe nord italiche, siciliane e spagnole. Gli esemplari, che costituiscono uno dei gruppi quantitativamente più cospicui tra quelli di ordine mitologico, coprono un ampio arco di tempo, che va dall'inizio della produzione nella prima età adrianea, sino al secondo quarto del III secolo d.C., sebbene il periodo di massima fioritura si collochi tra l'età antonina e quella severiana<sup>87</sup>. Le raffigurazioni hanno tutte quale punto focale il momento del rapimento violento della fanciulla indifesa (Atto I, Scena 1), a cui è sovente affiancato il tema delle ricerche di Cerere (Atto II, Scene 1 e 2); nel corso del tempo si assiste a un graduale arricchimento compositivo, con l'aggiunta di ulteriori protagonisti e immagini per lo più tutti relativi al drammatico episodio

<sup>81</sup> Per Roma si vedano le pitture dalla tomba dei Nasoni sulla via Flaminia e dalla tomba di Vibia sulla via Appia (ANDREAE 1963, pp. 88 e ss.; LINDNER 1984, p. 57, n. 47 e pp. 59-60, n. 53; GÜNTER 1997, p. 969, nn. 220-221); per il mondo orientale cfr. invece la testimonianza proveniente dalla Siria (di cui si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 4.3, nota 75) e da Alessandria d'Egitto (si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 4.3, nota 69).

<sup>82</sup> Per un compendio di manufatti si rimanda a LINDNER 1984, pp. 58-59, nn. 49-52 e p. 60, n. 55; un'analisi dei mosaici in rapporto alle *Metamorfosi* è fornito in BAGGIO 2012a. Per un elenco di attestazioni figurate, siano esse musive o pittoriche, provenienti specificatamente da contesti funerari si veda ANDREAE 1963, p. 48. In questo torno di tempo sono pure da annoverarsi diverse emissioni monetali di Traiano, Adriano e Antonino Pio, che raffigurano il rapimento di Proserpina da parte di Plutone in uno schema iconografico del tutto dipendente dal modello imposto dall'opera di Nicomaco (GÜNTER 1997, p. 970, nn. 241-245). Numerosi sono inoltre i rilievi scultorei, quali ad esempio un frontone frammentario da Eleusi di età antonina (LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, p. 383, n. 108) o il fregio proveniente dalla *scena frons* del teatro di *Hierapolis* (*ibidem*, p. 384, n. 111), che presentano le medesime soluzioni figurative.

<sup>83</sup> Seconda metà del II secolo d.C., da un colombario di Pozzo Pantaleo presso Porta Portese, Roma, Palazzo dei Conservatori; su cui: LINDNER 1984, p. 58, n. 50; LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, p. 380, n. 76a; GÜNTER 1997, p. 969, n. 222.

<sup>84</sup> Seconda metà del II secolo d.C., Roma, Antiquarium Comunale; su cui: LINDNER 1984, p. 59, n. 51; GÜNTER 1997, p. 966, n. 179.

<sup>85</sup> Fine del II-inizi del III secolo d.C., *in situ*; su cui: LINDNER 1984, p. 59, n. 52; LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, p. 380, n. 76b.

<sup>86</sup> Metà del II secolo d.C., Beirut, Museo: LINDNER 1984, p. 55, n. 42.

<sup>87</sup> ZANKER, EWALD 2008, p. 370.

dell'irruzione di Plutone nella placida vita di Proserpina. A questo già cospicuo gruppo di attestazioni sono da aggiungere un discreto numero di urne cinerarie e di altari funerari<sup>88</sup> che pure restituiscono il tema della perdita della figlia di Cerere.

Ora, non stupisce affatto che la storia sia uno dei soggetti più amati nel repertorio funerario in generale e in particolare sulle casse dei sarcofagi: il motivo del rapimento ben si presta a divenire trasposizione mitica dell'irruzione violenta della morte nella vita di una giovane fanciulla, a cui fa eco il dolore inconsolabile di una madre privata com'è del ben più prezioso. Ma in questo caso, rispetto alle "pure" immagini di morte, vi è un risvolto consolatorio. La *consolatio* risiede nel fatto che il rapitore è Plutone in persona e che Proserpina ne diventerà eternamente la divina consorte. È in questo confronto allegorico che consiste la speranza di un destino eterno nell'aldilà. E tuttavia al tema della scomparsa, della perdita, della morte improvvisa di un familiare si può anche affiancare il motivo passionale e finanche erotico. Se le più consuete raffigurazioni sono caratterizzate dalla giovane che tenta invano di svincolarsi dalle braccia del rapitore, deciso a portarla con sé agli inferi e prenderla in sposa, in un sarcofago conservato ai Musei Capitolini<sup>89</sup> (tav. 20, fig. 78) Proserpina, che presenta nel volto le fattezze fisionomiche della defunta, non solo asseconda placidamente il volere del rapitore, ma anzi svela il proprio corpo con il gesto dell'*anakalypsis*, lasciando a questo punto ipotizzare una probabile identificazione dello sposo nell'immagine di Plutone. Il ratto assume quindi un significato positivo, nonché nuziale, implicando peraltro un diretto intervento della committenza che costringe gli scalpellini a modificare le più consuete iconografie. E questo sfondo passionale non doveva certo essere tanto estraneo a un possibile osservatore antico, giacché il dio infero rapisce la bella fanciulla che invaghito di lei: ci si trova dunque innanzi a più livelli di lettura che, lungi all'eliminarsi vicendevolmente, si integrano e si completano suggerendo sempre nuove associazioni<sup>90</sup>.

I sarcofagi, che mostrano iconografie tra loro piuttosto simili, possono essere suddivisi in sei grandi gruppi<sup>91</sup>. Al primo appartiene un solo frammento urbano a ghirlande<sup>92</sup> (tav. 19, fig. 75) che raffigura, entro un flessuoso arco disegnato da una rigogliosa ghirlanda retta da putti, l'episodio semanticamente pregnante: il re degli inferi ha appena afferrato Proserpina, la quale, in posizione fortemente obliqua, tenta di dimenarsi per sfuggire dalle mani del rude pretendente. Il gruppo si connota come una libera rielaborazione della pittura tardo classica di Nicomaco<sup>93</sup>. Vicino ai cavalli rampanti è raffigurato Ermes, colto in un'inusuale visione di spalle che, allontanandosi dall'ormai noto e prestigioso prototipo, richiama semmai generici modelli pittorici di età classica<sup>94</sup>.

Tra l'età tardo adrianea e primoantonina si impone un nuovo gruppo di sarcofagi, per lo più urbani anche se non mancano alcuni esempi provinciali, a cui appartengono la maggioranza dei manufatti e che si configura come il tipo principale della serie<sup>95</sup> (tav. 19, fig. 76). I rilievi si compongono di due scene: la parte centrale è occupata dal

<sup>88</sup> Si veda *infra*.

<sup>89</sup> Roma, Musei Capitolini, dalla Collezione Albani, 230-240 d.C.; su cui: ASR III.3, pp. 477-478, n. 392; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 57-58, n. 61; KOCH, SICHTERMANN 1968, pp. 177-178; LINDNER 1984, pp. 70-71, n. 81; da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 372-373 (con ulteriore bibl.).

<sup>90</sup> Per una bella analisi sull'interpretazione simbolica del mito nel contesto funerario si rimanda a ZANKER, EWALD 2008, pp. 91-94 e pp. 369-370 (*ivi*: "casi come questi confermano [...] la coesistenza dei significati più diversi e la molteplicità delle associazioni implicite nel linguaggio mitologico"); ma cfr. anche BLOME 1978, pp. 449 e ss.

<sup>91</sup> Sulla scorta della classificazione proposta in KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 175-179, che però individuano solo cinque classi.

<sup>92</sup> Venezia, Museo Archeologico Nazionale, prima età adrianea (120 d.C.); ASR III.3, pp. 457-458, n. 358; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 175; LINDNER 1984, p. 73, n. 86; SPERTI 1988, pp. 128-131; LINDNER 1988, p. 401, n. 12; HERDEJÜRGEN 1996, pp. 99-100, n. 35.

<sup>93</sup> Come ben nota L. Sperti dovevano esistere a Roma delle copie, in parte rielaborate, del modello pittorico ubicato come noto nel *Capitolium*, dai quali ha potuto forse trarre diretta ispirazione anche lo scalpellino del rilievo in analisi (SPERTI 1988, p. 131). La presenza di un modello di fattura urbana, dipendente dall'archetipo tardo classico, in cui parte importante doveva giocare la ninfa che si oppone al passaggio del carro, è già stato supposto *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 4.3.

<sup>94</sup> Cfr. LIPPOLD 1950, p. 75; SPERTI 1988, p. 131.

<sup>95</sup> Per un elenco di sarcofagi appartenenti a questo gruppo si veda: ASR III.3, pp. 459-469, nn. 360-378 e p. 481, n. 397; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 175-177.

rapimento di Proserpina, mentre sulla sinistra compare il motivo di Cerere che, sul cocchio trainato alternativamente da serpenti o da cavalli, armata di torcia si appresta a cercare l'amata figlia. Il gruppo principale, composto dalla riluttante fanciulla e da Dite, può mostrare una più marcata dipendenza dal modello nicomacheo ovvero replicare uno schema iconografico ben attestato nel repertorio funerario e relativo al ratto delle Leucippidi<sup>96</sup>. In prossimità della novella coppia compaiono le compagne di Proserpina, in cui si suole riconoscere Minerva, per lo più colta nell'atto di frenare Ade, Diana e Venere, la quale, a sua volta, afferra lo scudo della dea quasi volesse così favorire il ratto. Sovente al di sotto dei cupi destrieri è rappresentata *Tellus*, ben identificata dalla cornucopia o da piccoli Carpoi. Un sarcofago frammentario a Parigi<sup>97</sup> (tav. 20, fig. 77), pur replicando in linea generale la medesima iconografia inserisce, in luogo dell'immagine di Cerere sul cocchio, un gruppo non altrimenti noto e da alcuni identificato come Eleusi ed Ecate<sup>98</sup>. Particolarmente ricca e dettagliata è la rappresentazione che si staglia sul fregio inferiore della fronte del maestoso sarcofago di Velletri<sup>99</sup> (app. II, Pro 03), che si configura come un *unicum*. Infatti, se le estremità del rilievo sono scandite da due figure su un carro trainato da cavalli<sup>100</sup>, il centro è occupato da Plutone che, sul cocchio, si dirige agli inferi con il proprio bottino. Ai lati del gruppo, tra telamoni inginocchiati che fanno le veci di robuste colonne<sup>101</sup>, compaiono le compagne di gioco di Proserpina, tra cui si riconoscono Diana e Minerva.

La terza classe, che fa il suo ingresso nell'orizzonte funerario a partire dalla tarda età antonina e in cui si annoverano sia prodotti urbani che copie provinciali, si caratterizza per la presenza di tre scene<sup>102</sup> (tav. 20, fig. 78). In questo torno di tempo le rappresentazioni dei sarcofagi si arricchiscono con l'aggiunta di una ulteriore immagine, che si interpone tra il motivo delle affannose ricerche di Cerere e il ratto vero e proprio, in cui Dite sorprende la bella fanciulla mentre, ancora inginocchiata, raccoglie fiori; tale scena è volta ovviamente a rafforzare il tema del rapimento<sup>103</sup>, proposto in schemi iconografici già apparsi nella classe precedente senza particolari varianti. Un ristretto numero di manufatti si caratterizza per la presenza di alcune modifiche, tanto che è forse possibile accomunarli in un gruppo a parte<sup>104</sup> (tav. 20, fig. 79). Le attestazioni, pur replicando in maniera pedissequa le iconografie tipiche della terza classe, introducono la variante per cui Dite, e sovente anche altri protagonisti, quali Ermete, Minerva e una compagna di Proserpina, sono visti di spalle.

Al sorgere del IV secolo d.C. si assiste all'introduzione, su un sarcofago ad Ascalona<sup>105</sup>, di un nuovo tipo (tav. 21, fig. 80). La composizione, monscenica, è tutta incentrata sul tema del ratto violento, in uno schema che ben rivendica la dipendenza dal modello pittorico tardo classico. Alcune caratteristiche del manufatto, quali ad esempio la presenza di un ristretto numero di figure, il tipo a *kline* della cassa particolarmente alta, la lavorazione del lato posteriore e, più in generale, lo stile, fanno supporre che esso sia opera di un'officina di età tetrarchica i cui scultori

<sup>96</sup> Si veda, a titolo di confronto, il sarcofago conservato a Baltimora, Walters Art Museum, 170-180 d.C.; da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 341-344, con ricca bibl. precedente.

<sup>97</sup> Museo del Louvre, 170-180 d.C.; su cui: ASR III.3, pp. 459-459, n. 359; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 176; LINDNER 1984, pp. 77-78, n. 97; EADEM 1988, p. 402, n. 34; GÜNTHER 1997, p. 970, n. 236.

<sup>98</sup> Così secondo C. Robert in ASR III.3, p. 459.

<sup>99</sup> Velletri, Museo Civico Archeologico, metà del II secolo d.C.; su cui fondamentali sono ancora: ANDREAE 1963, pp. 11-87; LAWRENCE 1965; ma cfr. anche LINDNER 1984, pp. 85-86, n. 117; EADEM 1988, p. 403, n. 40; ZANKER, EWALD 2008, p. 29.

<sup>100</sup> In virtù di particolari ritrattistici sono state identificate come i fanciulli defunti della famiglia; LAWRENCE 1965, p. 213.

<sup>101</sup> Questi telamoni possono essere forse identificati come i Titani; da un punto di vista iconografico confronti puntuali sono suggeriti dalle *scenae frons* del teatro di Dioniso ad Atene o del piccolo teatro di Pompei. Si veda la puntuale analisi in LAWRENCE 1965, p. 208.

<sup>102</sup> Per un elenco di esemplari appartenenti alla presente classe si veda: ASR III.3, pp. 474-481, nn. 387-395 e pp. 482-489, nn. 398-409; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 177-178.

<sup>103</sup> "La comparsa improvvisa del rapitore, che distrugge il mondo pacifico-idillico della fanciulla, sottolinea l'irruzione della morte nella vita": ZANKER, EWALD 2008, p. 93.

<sup>104</sup> Un elenco di manufatti appartenenti a questo insieme è fornito in: ASR III.3, pp. 489-495, nn. 410-421; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 178. Si badi però che questi ultimi autori non attribuiscono agli esemplari citati la dignità di gruppo, ma li riconoscono semplicemente come una variazione alle raffigurazioni principali della terza classe.

<sup>105</sup> 300 d.C. ca.; su cui: KOCH 1979, pp. 233-238; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 178; LINDNER 1984, pp. 82-83, n. 111; EADEM 1988, p. 402, n. 38; KOCH 1989, pp. 166-168.



sono fortemente influenzati dal mondo misceoasiatico e ateniese<sup>106</sup>. Il sesto e ultimo gruppo<sup>107</sup> (tav. 21, fig. 81), a cui appartiene un ristretto numero di esemplari, propone la medesima impalcatura compositiva a due scene tipica della seconda classe, ma si caratterizza per l'inversione del senso di lettura del fregio: da destra verso sinistra.

Come precedentemente ricordato, accanto ai già numerosi sarcofagi, si annovera pure una serie, per la verità nient'affatto cospicua, di altari e urne cinerarie ove la scena del ratto occupa per lo più tutto lo spazio rettangolare sopra o sotto la *tabula* epigrafica<sup>108</sup> (tav. 21, fig. 82); la maggior parte dei rilievi si colloca nel solco del II secolo d.C. Le iconografie, lungi dal palesare caratteri innovativi, si ripetono in maniera piuttosto pedissequa: il gruppo composto da Dite e Proserpina è delineato sui cartoni ormai celebri e consolidati offerti dalla pittura di Nicomaco; a sostituire Ermes quale condottiero della quadriga è un amorino in veste di auriga. Sotto gli zoccoli dei cavalli è spesso rappresentato il simbolo ctonio del serpente.

È a questo punto doveroso analizzare in sistema i manufatti, ponendoli in rapporto con i lunghi racconti di Ovidio, per tentare di capire se è possibile individuare dei legami precisi e univoci tra i due piani narrativi. Ora, il tema principale dei rilievi funerari, siano essi su sarcofagi, su urne o su altari, è quello del rapimento violento, posto a occupare tutto lo spazio a disposizione ovvero affiancato, in più ampie composizioni, ad altre scene relative al mito. Sebbene questa sia di certo l'immagine più pregnante semanticamente è assai difficile individuare specifiche tangenze con i racconti del poeta augusteo che vadano al di là di un generico rimando a livello di temi. Invero, né nelle *Metamorfosi* né nei *Fasti* il cantore di Sulmona si sofferma, con la bravura che gli è propria, su particolari descrittivi: in tutte e due le opere all'episodio non si concede più di un verso a matrice squisitamente letteraria. Il poeta si limita a restituire il dettaglio, nient'affatto significativo, di Plutone che porta la sua bella agli inferi sulla groppa di foschi cavalli, un motivo questo che trascorre non solo in tutta la tradizione letteraria, ma anche nel repertorio iconografico. E nemmeno quelle ceste colme di fiori rovesciati sotto l'impeto dei destrieri rampanti, che rievocano i *calathos* e *vimine nexos* di ovidiana memoria<sup>109</sup>, permettono di unire in maniera univoca i due piani narrativi: tale particolare, ben attestato nella precedente tradizione iconografica, è forse un elemento da far risalire già alla perduta pittura di Nicomaco.

Un più puntuale rapporto con i testi del poeta augusteo sembra di potersi evincere, nei sarcofagi appartenenti al secondo, terzo e quinto gruppo, per il tema delle vane ricerche di Cerere, allorché la madre disperata, diversamente dalla precedente tradizione in cui appare per lo più a piedi, è raffigurata alla guida di un cocchio sovente trainato da due serpenti. Se nelle *Metamorfosi* tale specifica non è fornita, la più efficace narrazione dei *Fasti* ricorda come *frenatos curribus angues iungit*<sup>110</sup>. Vale però la pena di sottolineare che il motivo dei serpenti aggiogati al carro della dea delle messi non è affatto ignoto nel repertorio iconografico, come testimoniano alcune emissioni monetali della *Gens Vibia* e della *Gens Volteia* che mettono in scena Cerere nel medesimo schema<sup>111</sup>. Il rapporto tra il testo scritto e i rilievi funerari, si configura dunque come generico, da imputare cioè al riecheggiamento di schemi iconografici ormai consolidati e caratteristici, che ricorrono tanto nelle botteghe degli scalpellini, quanto nella fantasia ovidiana.

Non passa certo inosservato, nei sarcofagi appartenenti alla seconda classe, il gesto compiuto dalla supposta Venere che, afferrando lo scudo di Minerva, tenta di impedire alla dea di prestare soccorso a Proserpina. Nelle *Metamorfosi*

<sup>106</sup> KOCH 1979, p. 236; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 178.

<sup>107</sup> Per un compendio di sarcofagi appartenenti alla sesta classe si veda: ASR III.3, pp. 469-474, nn. 379-386; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 178-179.

<sup>108</sup> Un compendio di manufatti è fornito in: LINDNER 1984, pp. 60-63, nn. 56-66. Specificatamente per gli altar funerari e cinerari: *Nazionale Romano* 1981, pp. 362-364; BOSCHUNG 1987, p. 51, e relativo catalogo; per le urne: LINDNER 1988, p. 401, nn. 7-11.

<sup>109</sup> Ov. *met.* V, 393 e *fast.* IV, 435.

<sup>110</sup> Ov. *fast.* IV 497-498: "lei aggiogò dei serpenti al suo carro" (trad. a cura di F. Stok).

<sup>111</sup> Trattasi nello specifico della monete di C. *Vibius Pansa* e di M. *Volteius*, datate rispettivamente al 48 a.C. e al 78 a.C.; su cui: DE ANGELI 1988, p. 898, nn. 80-81. Cfr. anche BAGGIO 2012a.

è la signora dell'amore che, assecondando le proprie mire espansionistiche, è l'unica causa dell'infatuazione di Plutone per la bella figlia di Cerere. La figura in secondo piano, in mezzo alle due immortali, è di conseguenza identificata come Diana o, più genericamente, come una Oceanina che a sua volta tenterebbe di bloccare la dea dell'amore per aiutare l'amica in difficoltà. Sebbene in quest'immagine, e in particolare nel gesto di Venere, piaccia potervi riconoscere un *indicatore* "ovidiano", è pur vero però che, come giustamente evidenziato da Ch. Ewald, questa si connoterebbe come un'esegesi eccessivamente dotta<sup>112</sup>. Invero, difficilmente l'osservatore antico avrebbe potuto soffermarsi con tale acribia sulla raffigurazione, cogliendo simili complessi rimandi mitologici: è giocoforza a questo punto identificare più semplicemente le due figure alle spalle di Minerva come le compagne di gioco di Proserpina che, impaurite, cercano riparo dietro la dea.

In questo orizzonte apparentemente povero di spunti significativi, brillano tuttavia due sarcofagi appartenenti alla seconda classe<sup>113</sup> (*app. II, Pro 01-02*) in cui, a ben vedere, stringenti e univoci sono i rapporti che si instaurano con le *Metamorfosi*. Immediatamente sotto il carro del re dell'oltretomba si scorge una figura femminile, dalla maggior parte della critica interpretata come *Tellus* seppur priva di qualsiasi attributo, raffigurata con la bocca semi aperta a tradire l'orrore per l'evento. Ma c'è di più. La donna è delineata con precisione solo nella porzione superiore del corpo, mentre quella inferiore si perde nell'ondulato piano di calpestio, nel quale essa pare dissolversi, ovvero è appena abbozzata e priva di qualsiasi concretezza fisica. Proprio tali elementi hanno permesso a M. Baggio<sup>114</sup> di riconoscere in questa particolare figura non già la Madre Terra, bensì la famosa Ciane, la ninfa amica di Proserpina che, come narra Ovidio, dopo essersi opposta con il proprio corpo al transito del carro di Plutone verso gli inferi si tramuta in fonte: *gurgite quae medio summa tenus exstitit alvo [...] et in partes diversas brachia tendens obstitit [...] lacrimisque absumitur omnis et, quarum fuerat magnum modo numen, in illas extenuatur aquas*<sup>115</sup>. Inoltre, proprio come nei rilievi, nel racconto del cantore di Sulmona la metamorfosi interessa sin da subito la parte inferiore del corpo della ninfa, mentre il busto della giovane è l'ultimo ad assumere gli indefiniti contorni di fonte<sup>116</sup>. I rapporti che si instaurano tra i due orizzonti narrativi sono talmente specifici, da poter individuare in questa figura un *indicatore* "ovidiano". E forse Ciane è pure da riconoscere, ma la cautela è d'obbligo vista l'assenza del motivo metamorfico, in quella fanciulla isolata che nel sarcofago di Velletri (*app. II, Pro 03*), tra un telamone e l'altro, levando il braccio destro in cui reca il manto sembra fare da scudo con il proprio corpo al transito del carro.

Ora, assai difficile è credere che l'inserzione della ninfa nei rilievi dei sarcofagi sia tutta da imputare alla fantasia di qualche scalpellino, magari direttamente influenzato dai versi del poeta augusteo<sup>117</sup>. Una tale ipotesi mal si adatta a un tipo di produzione, quale è quella funeraria, per lo più seriale, creata attraverso l'uso continuo di cartoni e di modelli desunti spesso dal più ampio orizzonte iconografico. Eppure tangenze così chiare e inequivocabili reclamano una spiegazione. Sulla scorta della testimonianza offerta dall'avorio pompeiano e dalla pittura siriana, non pare affatto azzardato credere che gli artigiani avessero in mente, più che i racconti ovidiani, un modello

<sup>112</sup> ZANKER, EWALD 2008, p. 371.

<sup>113</sup> Un esemplare risulta frammentato in due grandi pezzi conservati a: Roma, Villa Giustiniani-Massimo (rilievo con Demetra che, sul cocchio trainato da serpenti, cerca la figlia e con le compagne di Proserpina unitamente a Minerva) e Musei Vaticani (porzione con il ratto della fanciulla da parte di Plutone), terzo quarto del II secolo d.C.; su cui: ASR III.3, pp. 460-461, n. 362; KOCH 1979, p. 233; LINDNER 1984, p. 78, n. 100; EADEM 1988, p. 402, n. 32. Il secondo sarcofago è invece conservato a Roma, Villa Giustiniani, metà del II secolo d.C.; su cui: ASR III.3, pp. 466-467, n. 377; LINDNER 1984, pp. 79-80, n. 104. Su entrambi gli esemplari si veda anche BAGGIO 2012a, per una loro analisi in rapporto alle *Metamorfosi*.

<sup>114</sup> BAGGIO 2012a.

<sup>115</sup> Ov. *met.* V, 413-429: "dal gorgo del mezzo emerse fino alla vita [...] e spalancando le braccia cercò di fermarli [...] sciogliendosi in lacrime tutta, si dissolve in quelle stesse acque di cui è stata sinora nume incontrastato" (trad. a cura di G. Chiari).

<sup>116</sup> Ov. *met.* V, 429-437.

<sup>117</sup> Si ponga mente al fatto che fra il II e il III secolo d.C. il cantore della forma in cambiamento era sì ben noto e probabilmente compendi tratti dalle sue opere ancora erano utilizzati nelle scuole, ma non era così determinante nell'orizzonte culturale dell'epoca da autorizzare a credere che nuove creazioni artistiche potessero essere realizzate sulla base di una rilettura del poema. Sulla fortuna letteraria di Ovidio si veda PARTE I, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1.

figurativo in cui la Ninfa giocava un ruolo nient'affatto secondario. I rapporti che dunque legano indissolubilmente le raffigurazioni funerarie alle *Metamorfosi*, di natura squisitamente "indiretta", sembrano confermare la presenza di una creazione precedente, forse urbana e probabilmente pittorica, per noi perduta, di cui rimane però memoria sia nella limpida descrizione di Ovidio, che nel di poco seriore manufatto campano o nella coeva pittura siriana.

In conclusione, il momento che in via esclusiva gode di ampia fortuna nel repertorio funerario è quello del ratto della bella fanciulla da parte del re degli inferi, che però non ha legami precisi con i racconti forniti dal poeta. All'interno di un quadro piuttosto deludente spiccano per importanza tre sarcofagi (*app. II, Pro 1-3*) in cui una figura femminile, che piace poter riconoscere come la ninfa Ciane, tenta di opporsi con il proprio corpo al passaggio del carro di Plutone. Tale elemento, innovativo del cantore di Sulmona, si configura come un *indicatore "ovidiano"* di natura "indiretta".



## CAPITOLO V

# E IL CORPO LE DIVENNE DI PIETRA: NIOBE, IL PECCATO E LA PUNIZIONE

### 5.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA

Il lungo racconto del poeta, che si protrae per quasi duecento versi nel libro VI delle *Metamorfosi*<sup>1</sup>, può essere diviso in due grandi atti: nel primo protagonista è la bella quanto superba Niobe, che si macchia della colpa di *hybris* nei confronti di Latona; del secondo atto sono invece tragicamente interpreti gli innocenti figli della donna, che pagano col proprio sangue il fio del crimine materno. All'interno di questi due atti sono individuabili diverse scene, ognuna delle quali presenta una valenza prevalentemente letteraria o descrittiva (*app. 1.5*):

#### Atto I

Il primo atto si articola in due scene: *Niobe la superba* (vv. 146-203) e *L'ira di Latona* (vv. 204-217), entrambe a valenza letteraria. Il racconto si apre con il ricordo della precedente vicenda di Aracne, anch'essa come Niobe di origine frigia, vicenda che avrebbe dovuto assurgere a *exemplum* per la nuova eroina e insegnarle ad avere un comportamento più rispettoso verso gli immortali. Ma così non è: allorché le donne tebane, dietro consiglio dell'indovina Manto, si cingono le fronti di alloro e bruciano incenso sugli altari in onore di Latona, Niobe rivendica, in un tracotante monologo, il diritto di essere venerata come una dea. Lei che è figlia di Tantalo, nipote di Atlante e Giove in persona, mentre Latona, nata da un titano qualunque, Ceo, dovette vagare per ogni dove prima di trovare un luogo disposto a ospitarla per il parto; lei che a differenza di Latona ha ben quattordici pargoli; lei che si sta attribuendo la stessa *timè* degli immortali incurante delle conseguenze delle sue ardite parole. Scacciate da Niobe, le donne di Lidia abbandonano gli altari, ma le vanagloriose parole della Tantalide giungono alle orecchie della dea (Scena 2: *L'ira di Latona*): indignata da cotanta arroganza, la dea chiama i suoi unici due figli e, raccontando loro di come Niobe abbia osato paragonarla a una donna priva di prole<sup>2</sup>, reclama vendetta.

#### Atto II

Il secondo atto, cuore dell'intera narrazione, si compone invece di quattro grandi scene: *La vendetta: l'uccisione dei figli maschi* (vv. 218-266), *Il dolore di Niobe* (vv. 267-285), *La vendetta: l'uccisione delle figlie* (vv. 286-301) e *La metamorfosi di Niobe* (vv. 301-312). Attraverso un *incipit* visivo prende avvio, in una scena a valenza precipuamente descrittiva, lo sterminio dei figli maschi di Niobe da parte di Apollo e Diana appena calati sulla rocca di Cadmo. Ecco comparire davanti agli occhi del lettore una splendida immagine a volo d'uccello della pianura ove sono i sette Niobidi, alcuni dei quali si esercitano nella nobile arte dell'equitazione, mentre altri, terminata la consueta cavalcata, già si apprestano a eseguire l'attività ginnica (*ut solito finem imposuere labori*,

<sup>1</sup> Ov. *met.* VI, 146-312. Per un'analisi del mito ovidiano si veda FABRE-SERRIS 1995, pp. 75-76.

<sup>2</sup> Ov. *met.* VI, 200: *et me, quod in ipsam reccidat, orbam dixit.*



*transierant ad opus nitidiae iuvenale palaestrae*; vv. 240-241). Ovidio utilizza come punto di vista privilegiato quello dall'alto, quasi a voler far coincidere l'occhio del lettore con quello delle divinità nascoste in cima alla rocca e dominanti la pianura sottostante: *planus erat lateque patens prope moenia campus, adsiduis pulsatus equis [...]* *pars ibi de septem genitis Amphione fortes conscendunt in equos* (vv. 218-222). Da questa meravigliosa visione a volo d'uccello l'occhio del lettore si accosta sempre più ai giovani, assistendo da vicino alla loro morte descritta con dovizia di particolari: chi scivola giù dal cavallo trafitto al petto da una freccia<sup>3</sup>, chi è colpito alla nuca<sup>4</sup>, chi alla gola<sup>5</sup>. Ovidio si sofferma con profusione di dettagli sulla morte di ognuno dei sette Niobidi, quasi fossero tanti piccoli quadretti separati, ma concatenati l'uno all'altro, secondo una modalità narrativa che ben può essere definita "metopale"<sup>6</sup>.

La seconda scena (*Il dolore di Niobe*), assai breve e a valenza per lo più descrittiva, si configura come una sorta di patetico intermezzo tra due orrendi massacri, quello appena occorso e quello che seguirà di lì a breve. Non appena l'ecatombe dei figli maschi si è conclusa, la disgraziata Niobe *corporibus gelidis incumbit et ordine nullo oscula dispensat natos suprema per omnes* (vv. 277-278). Nonostante questa drammatica sciagura e nonostante il marito Anfione, sopraffatto dal dolore, si sia tolto la vita, la donna non riesce ancora a tenere a freno la lingua e per la seconda volta si rivolge arcigna a Latona, mostrandole come la sua prole sia sempre più folta di quella della dea. Attraverso un secondo *incipit*, questa volta sonoro (*et sonuit contento nervus ab arcu*: v. 286), si compie l'uccisione delle restanti sette figlie, mentre piangenti si trovano presso i catafalchi dei fratelli, colpite una per una dalle frecce di Diana. Pure alla presente scena (*La vendetta: l'uccisione delle figlie*), ricca particolari visivi precisi, ben può essere applicata la definizione di "metopale", giacché le morti delle giovani fanciulle si rincorrono l'una dietro l'altra, dipanandosi sotto gli occhi del lettore. Ed ecco che, a conclusione della strage, alla donna non rimane che l'ultima nata: impaurita la piccola cerca rifugio vicino alla madre, la quale tenta di farle scudo con le vesti e con il corpo, implorando una pietà che non sarà concessa: *ultima restabat; quam toto corpore mater, tota veste tegens «unam minimamque relinque; de multis minimam posco» clamavit «et unam», dumque rogat, pro qua rogat occidit* (vv. 298-301). La quarta e ultima scena descrive la metamorfosi di Niobe in roccia: *orba resedit exanimis inter natos natasque virumque deriguitque malis [...] nihil est in imagine vivum* (vv. 301-305). La donna, ormai pietrificata dal dolore e incapace di muovere i muscoli del proprio corpo, compresa quella lingua che tanti danni le ha causato, riesce solo a piangere (*ipsa quoque interius cum duro lingua palato congelat [...] intra quoque viscera saxum est. flet tamen*: vv. 306-310). Piano piano sarà trasformata in roccia e verrà trasportata da un turbine di vento nella sua terra natale, la Frigia, sul monte Sipilo; una roccia dalla quale continueranno a sgorgare fiumi di lacrime<sup>7</sup>.

## 5.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

Il mito di Niobe, fulgido esempio di *hybris* punita, compare per la prima volta nell'*Iliade*<sup>8</sup>; tuttavia è assai probabile che la sua codificazione sia avvenuta in tempi ancor più antichi perché il veloce racconto potesse

<sup>3</sup> Ov. *met.* VI, 225-229: *dum certum flectit in orbem quadripedis cursus spumatiæque ora coercet, «ai mihi!» conclamat medioque in pectore fixa tela gerit, frenisque manu moriente remissis in latus a dextro paulatim defluit armo; Ibidem, 237-238: ille ut erat pronus per crura admissa iubasque volvitur et calido tellurem sanguine foedat.*

<sup>4</sup> Ibidem, 234-236: *frena tamen dantem non evitabile telum consequitur; summaque tremens cervice sagitta haesit.*

<sup>5</sup> Ibidem, 258: *altera per iugulum pennis tenuis acta sagitta est.*

<sup>6</sup> Il termine si applica a descrizioni, più o meno ricche di particolari, che si susseguono paratatticamente nella narrazione e risulta calzante soprattutto per le scene di battaglia con uccisione di più personaggi; si cfr. ad esempio il mito della Centauro-machia (Ov. *met.* XII, 210-535).

<sup>7</sup> La metamorfosi di Niobe assume, come ben evidenziato da E. Pianezzola, le forme di una metafora narrativa: "prima l'aspetto esteriore visto soprattutto nei tratti del volto, poi gli organi interni [...] e il blocco delle funzioni fisiologiche espresso da una serie di verbi di movimento con negazione. La metamorfosi ha cioè sviluppato in termini narrativi e descrittivi la metafora iniziale"; PIANEZZOLA 1999, p. 33 (più in generale sulla metamorfosi ovidiana come metafora narrativa si veda pp. 29-42).

<sup>8</sup> HOM. *Il.* XXIV, 602-617.

essere agevolmente compreso dal pubblico dell'*aedo*<sup>9</sup>. Il vate di Smirne fissa l'impalcatura generale del racconto: la boriosa Tantalide, orgogliosa della progenie, ingiuria Latona; impietosa sopraggiunge la vendetta degli unici due figli della dea, Apollo e Artemide, che uccidono tutti i Niobidi. L'eroina, abbandonata per giorni a un atroce dolore, è trasformata in roccia sul monte Sipilo, roccia dalla quale gli antichi dicevano che continuassero a stillare lacrime<sup>10</sup>. In qualità di *mater dolorosa* Niobe diventa nel corso dei secoli il simbolo del dolore e sarà uno dei personaggi più amati e citati nella letteratura antica sia greca che latina: dalla lirica all'epica, dalla tragedia alla storiografia fino ai pantomimi.

Nel V secolo a.C. la leggenda è portata sui palcoscenici dai grandi tragici, che ne sanciscono così la fortuna: Eschilo e Sofocle sono entrambi autori di una *Niobe*<sup>11</sup> di cui, seppure non restino che scarsi frammenti, si possono comunque ricostruire alcuni significativi elementi della trama. L'opera di Eschilo doveva avere come fulcro narrativo gli eventi immediatamente successivi il raccapricciante massacro e in particolare grande importanza era data all'immagine dell'eroina che, in un irreale e patetico silenzio, sostava immobile innanzi alla tomba dei figli, accompagnata da Tantalo<sup>12</sup>. Sofocle, invece, concentra la propria attenzione sul momento luttuoso della strage di innocenti fanciulli. Qui probabilmente si assiste alla prima divisione temporale tra i due eccidi: i maschi sono colpiti da Apollo durante una battuta di caccia, mentre le figlie divengono i bersagli di Artemide allorché si trovano entro le mura domestiche<sup>13</sup>. Il drammaturgo di Colono ricorda altresì il momento della pietrificazione dell'eroina in almeno due tragedie: l'*Elettra*<sup>14</sup> e l'*Antigone*<sup>15</sup>, in cui il motivo della trasformazione diviene simbolo dell'eterno castigo inflitto dagli dei; anche Euripide cita, seppur di sfuggita, la Tantalide in una delle sue molteplici opere<sup>16</sup>. Tra la prima metà del V e la fine del IV secolo a.C. il mito è oggetto di narrazioni anche da parte di: Telesilla di Argo<sup>17</sup>, Ferecide<sup>18</sup>, Ellanico di Lesbo<sup>19</sup>, Timoteo di Mileto<sup>20</sup>, Palefato<sup>21</sup>, Erodoro<sup>22</sup>; un fiorire di citazioni relative a Niobe e alla disgrazia di cui è al contempo vittima e artefice si ritrovano pure nella letteratura ellenistica, in particolar modo negli epigrammi<sup>23</sup>.

<sup>9</sup> CIANI, AVEZZÙ 1998, p. 1080. Per un'analisi della tradizione letteraria relativa al mito si veda SALVO 2009, pp. 97-99; per un compendio delle fonti cfr. anche SCHMIDT 1992, pp. 908-909; GEOMINY 1992, pp. 914-915.

<sup>10</sup> La pietrificazione della donna non sta tanto a indicare una sospensione della pena, come ipotizzato in SCHMIDT 1992, p. 913, bensì, come acutamente evidenziato in CIANI, AVEZZÙ 1998, p. 1081, l'eterno perpetuarsi di essa. Probabilmente la codificazione del mito di Niobe, con la successiva trasformazione in roccia della donna, ha uno scopo eziologico, ossia spiegare un fenomeno naturale del monte Sipilo (situato in Lidia a oriente di Smirne), di cui il solerte Pausania ci riferisce la sua personale esperienza (I, 21, 3): "anch'io salito sul monte Sipilo, ho visto questa Niobe: da vicino, è una rupe e un precipizio che non offre certo al visitatore l'immagine di una donna che pianga o faccia altro; se però ci si allontana, si ha l'impressione di vedere una donna piangente e contrita" (trad. a cura di D. Musti). Questa particolarità "naturalistica" è ricordata altrove pure da: APOLLOD. III, 5, 6; HYG. 9; PROP. 20, 7-8; SEN. *Herc. f.* 390-391; Q.S. 294-306.

<sup>11</sup> A. TGF III, F 154a-167b, Radt; S. TGF IV, F 441a-451, Radt.

<sup>12</sup> Così sembra peraltro potersi evincere da una parodia della scena eschilea presente nelle *Rane* di Aristofane (vv. 911-927).

<sup>13</sup> Si tenga presente che nell'impossibilità di rappresentare sulla scena la morte dei giovani intenti all'attività venatoria in un contesto d'esterno, un personaggio doveva raccontare al pubblico il terribile eccidio e questo personaggio ben poteva essere il pedagogo. Non è affatto casuale che gli innocenti fanciulli periscano in due distinti luoghi, che si connotano come le sfere di competenza assegnate ai due sessi: le donne muoiono in casa, mentre gli uomini all'aperto; SCARPI 1996, p. 556. Sull'articolazione delle due tragedie, eschilea e sofoclea, cfr. soprattutto CIAPPI 2003, p. 153 (con ampia bibliografia), ma anche ROSATI 2009, p. 271.

<sup>14</sup> S. *El.* 150-152: "o Niobe infelice, che nel tuo sepolcro di roccia, ahimè, piangi: una dea io ti considero" (trad. a cura di M. P. Pattoni).

<sup>15</sup> S. *Ant.* 823-833: "ho udito che molto compianta per l'ospite frigia, la figlia di Tantalo, sulla vetta del Sipilo; com'edera avvolgendola la domò la vegetazione di pietra; corrosa, mai la pioggia e la neve la abbandonano, ma dalle ciglia un pianto continuo bagna il suo collo di roccia; un demone mi stende su un letto di pietra, a lei molto somiglio" (trad. a cura di L. Biondetti).

<sup>16</sup> E. *Ph.* 159-161.

<sup>17</sup> PMG fr. 721, Page.

<sup>18</sup> FGHist, 3 F 38, che recupera il motivo sofocleo della metamorfosi in roccia di Niobe come punizione divina.

<sup>19</sup> FGHist 4 F 21.

<sup>20</sup> Autore di un melodramma intitolato, *Niobe*; PMG fr. 786-787, Page.

<sup>21</sup> PALAEPH. 8.

<sup>22</sup> FGHist 31 F 56.

<sup>23</sup> Così, ad esempio, molti autori raccolti nell'*Antologia Palatina*: Teodorida (XVI, 132), Leonida (VII, 549), Antipatro di Sidone (XVI, 131), Meleagro di Gadara (XVI, 134), Antipatro di Tessalonica (VII, 530 e XVI, 133).

Nel corso del I secolo a.C., oltre a Diodoro Siculo<sup>24</sup> che si colloca nel solco della più accreditata tradizione fissata dall'orizzonte teatrale, Partenio di Nicea<sup>25</sup> fornisce una diversa e più romanzata versione mai attestata prima, citando a sostegno della veridicità delle proprie parole l'autorità di Xanto di Licia<sup>26</sup>, Simmia di Rodi<sup>27</sup> e Neante di Cizico<sup>28</sup>; il tutto troverebbe conferma nello scolio a Euripide<sup>29</sup>. Niobe, figlia di Assaone e moglie di un non meglio precisato Filotto, giunge a disputa con Latona in merito alla bellezza dei rispettivi pargoli e viene per tal motivo punita: il marito perisce sventrato da un cinghiale durante la caccia, mentre il padre, invaghitosi di lei, la reclama come moglie; a seguito delle continue repulse di Niobe, lo sciagurato genitore brucia vivi i propri nipoti all'interno della reggia. La donna, disperata, si getta da un'alta rupe e Assaone, in preda al rimorso, si toglie la vita<sup>30</sup>.

Apollodoro<sup>31</sup>, sulla scorta probabilmente della tragedia sofoclea, esplicita più precisamente il luogo della strage, come peraltro farà Igino<sup>32</sup> nel I secolo d.C.: i maschi sono uccisi da Apollo durante una caccia sul Citerone, mentre le femmine trovano la morte all'interno del palazzo per mano di Artemide<sup>33</sup>. Entrambi gli autori ricordano altresì come al massacro sopravvivano alcuni fanciulli: solo Cloride secondo Igino, Cloride e Anfione nel racconto di Apollodoro. Questa redazione, tutt'altro che innovativa, si trova già esposta nell'opera di Telesilla, da cui verisimilmente dipendono i due mitografi<sup>34</sup>. Altrove però Igino dimostra di seguire una versione poco accreditata quando racconta che oltre agli insulti a Latona, Niobe rivolge parole sprezzanti anche ad Apollo e Diana, dicendo che l'uno porta capelli lunghi e veste svolazzante, mentre l'altra calza indumenti maschili<sup>35</sup>. La versione più completa e drammatica del racconto è però certamente quella fornita da Ovidio che, in linea generale, si pone nel solco della precedente tradizione fissata dal mondo teatrale<sup>36</sup>, sebbene siano comunque presenti alcune varianti che interessano per lo più la fine cui va incontro Anfione, il quale, a seguito della strage dei figli maschi, si toglie la vita. Circa il destino del re di Tebe esistevano però molte altre redazioni<sup>37</sup>: chi lo immagina divenuto folle dal

<sup>24</sup> D.S. IV, 74, 3.

<sup>25</sup> *Parth.* 33.

<sup>26</sup> FGrHist 765 F 20a.

<sup>27</sup> fr. 5 P.

<sup>28</sup> FGrHist 84 F 6.

<sup>29</sup> E. *Ph.* 159, F 20c. Sulla tradizione letteraria relativa a Partenio si veda LIGHTFOOT 1999, pp. 542-545; ma cfr. anche GUIDORIZZI 2000, p. 196, nt. 77.

<sup>30</sup> La chiusa della storia, per cui Niobe si getta da una rupe, è forse da leggersi come una razionalizzazione del motivo della pietrificazione; LIGHTFOOT 1999, p. 544. Molto probabilmente questa versione del mito ha origine nel mondo orientale, verisimilmente in Lidia, venendo a mancare ogni riferimento al mondo tebano, dato che il tradizionale marito di Niobe, Anfione re di Tebe, è qui sostituito da un ignoto Filotto. Per un maggiore approfondimento sul tema si veda *ibidem*, pp. 542-545.

<sup>31</sup> APOLLOD. III, 5, 6. In realtà l'identità dell'autore della *Biblioteca* resta a tutt'oggi ancora enigmatica e la sua identificazione con il grammatico ateniese Apollodoro (II secolo a.C.) è tutt'altro che certa. Pure controversa è la datazione dell'opera, per la quale i dati in possesso degli studiosi lasciano aperto un arco cronologico che va dalla metà del I secolo a.C. fino al II secolo d.C.

<sup>32</sup> HYG. *fab.* 9.

<sup>33</sup> APOLLOD. III, 5, 6: "Artemide uccise le femmine in casa, a colpi di freccia, Apollo uccise i maschi che erano, tutti insieme, a caccia sul Citerone" (trad. a cura di M. G. Ciani).

<sup>34</sup> TELESILL. PMG fr. 721, Page. Tale redazione è ripresa secoli dopo da Pausania, in cui però i figli che sopravvivono all'ecidio, per grazia concessa da Latona, sono Melibea e Amicla. La prima, assistendo alla strage dei fratelli, improvvisamente diviene verde per il terrore e tale resta, sicché il suo nome le viene mutato in Cloride (da *χλωρός*, verde, pallido); PAUS. II, 21, 9 e V, 16, 4. Molto probabilmente il periegeta (o la sua fonte) ha unito due versioni diverse: una che voleva salva Melibea e l'altra Cloride (la figlia maggiore), cosicché nel suo racconto diventano semplicemente due nomi attribuiti ad un'unica persona; RIZZO 2001, p. 388.

<sup>35</sup> La presente è un'allusione particolarmente sottile, in quanto Niobe individua la prerogativa divina in un'indistinta sessualità e dunque in uno stato infecondo. Si sta in questo caso facendo riferimento a un aspetto specifico della figura culturale propria di Apollo e Diana, nella loro funzione di custodi e protettori dei riti di passaggio della pubertà, in cui la differenziazione sui sessi è ridotta; GUIDORIZZI 2000, pp. 196-197.

<sup>36</sup> La dipendenza della narrazione Ovidiana dal mondo teatrale, in particolare dalla tragedia di Sofocle è ben evidenziata in CIAPPI 2003, a cui si rimanda anche per ampia bibliografia.

<sup>37</sup> Tra gli autori antichi permane una certa confusione circa alcuni particolari della storia: non solo relativamente alla fine che spetta al marito di Niobe, ma anche al luogo dello sterminio dei fanciulli innocenti e lo scampare alla morte di uno o più di essi. Tra tutti però è quello del numero dei figli un vero e proprio cruccio, che attira l'interesse di eruditi e filologi, tanto da suscitare la perplessità, velata di una certa ironia, di Aulo Gellio (XX, 7). In Omero sono dodici, così pure per Teodorida (*AP.* XVI, 132), Properzio (II, 20, 7-8), Stazio (*Theb.* 121-125); sette nelle più accreditate versioni di Diodoro Siculo (IV, 74, 3), Ovidio (*met.*

dolore<sup>38</sup>, chi lo vuole punito eternamente nell'Ade per essersi unito alla moglie negli scherni contro Latona<sup>39</sup>, chi riferisce sia stato ucciso dalle impietose divinità<sup>40</sup>, o ancora chi narra di come sia stato trafitto da Apollo mentre tentava di impadronirsi del tempio del dio<sup>41</sup>.

Dal II fino a tutto il V secolo d.C. il mito è riproposto frequentemente<sup>42</sup>, in particolare dai pantomimi: il momento di drammatica sofferenza di Niobe, costituiva invero un esercizio di *pathos* per gli attori romani<sup>43</sup>. E così, ad esempio, due autori nell'*Antologia Palatina* prendono di mira un pantomimo che, ogni qual volta doveva rappresentare la Tantalide, era rigido come una pietra<sup>44</sup>; mentre un terzo afferma che proprio questo racconto avrebbe potuto ispirare l'elaborazione drammatica di un poeta da strapazzo<sup>45</sup>. Ma la fama di Niobe continua imperitura nel tempo se ancora Dante in occasione del suo famoso viaggio nell'al di là la ricorda, nel Purgatorio, con tali parole: "O Niobè, con che occhi dolenti vedea io te segnata in su la strada, tra sette e sette dei tuoi figliuoli spenti!"<sup>46</sup>.

### 5.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Il mito della tracotante Niobe, oltre a essere particolarmente amato in ambito letterario, è uno dei soggetti più rappresentati, oltretutto per un arco di tempo molto ampio: dal VI secolo a.C. sino almeno al III-IV secolo d.C.<sup>47</sup> Il momento della storia a essere scelto in via pressoché esclusiva è l'uccisione degli inermi fanciulli, fatto che di certo non sorprende giacché si connota come l'episodio più pregnante semanticamente, atto a esaltare la potenza e la vendetta divine. Fa eccezione a questo panorama la produzione vascolare magno greca di IV secolo a.C., in cui il motivo ispiratore è, invece, la pietrificazione della donna. Ma procediamo con ordine.

La storia della boriosa Tantalide irrompe nel mondo delle immagini tra la prima metà del VI e il V secolo a.C., periodo in cui si datano alcune raffigurazioni di vasi che recano il drammatico momento dello sterminio dei figli di Niobe e di cui il più celebre esempio è certamente il cratere a calice del Pittore dei Niobidi<sup>48</sup> (*tav. 22, fig. 83*). Apollo e Artemide, armati entrambi di arco e freccia, colpiscono i fanciulli che, disposti su livelli diversi in un terreno accidentato, si accasciano al suolo trafitti dai dardi impietosi<sup>49</sup>. Qui non solo i Niobidi sono uccisi tutti

VI, 182-183), Igino (*fab.* 69) e Apollodoro; secondo Esiodo (*Fr.* 183, Merkelbach, West) Niobe ha invece dieci figli, mentre per Erodoro (FGH Hist 31 F 56) la donna è madre di due maschi e tre fanciulle.

<sup>38</sup> LUCIANO *Salt.* 41 ("la costruzione delle mura [tebane] al suono della lira, la follia del suo costruttore, la vanteria di sua moglie Niobe e il di lei silenzio per il lutto"; trad. a cura di V. Longo).

<sup>39</sup> PAUS. IX, 5, 8.

<sup>40</sup> TELESILL. PMG fr. 721, Page.

<sup>41</sup> HYG. *fab.* 9.

<sup>42</sup> Si vedano, a titolo di esempio, le citazioni che ancora compaiono in Lattanzio Placido (III, 191), Giovanni Tzetze (*Chil.* IV, 416) e nel Mitografo Vaticano (I, 153).

<sup>43</sup> BERGMANN 1999, p. 93. Che il mito costituisse materia di rappresentazioni a carattere pantomimico è confermato pure dal fatto che la storia è compresa nel novero di soggetti che, a parere di Luciano (*Salt.* 37 e ss.), costituiscono materia per l'azione scenica.

<sup>44</sup> AP. XI, 254 ("chè nella parte di Niobe restasti lì come pietra"). La presenza di pantomimi aventi per oggetto la tragica storia della Tantalide è pure testimoniata in AP. XI, 255 ("danzò nelle parti di Niobe e di Dafne: legnoso in Dafne fu, pietroso in Niobe"; entrambe le traduzioni sono a cura di F. M. Pontani). Per una bellissima analisi sullo stretto rapporto che sottende le rappresentazioni pantomimiche e il repertorio figurativo, due mondi che si ispirano reciprocamente, si veda LADA-RICHARDS 2004. Si noti, per inciso, che dell'interdipendenza tra immagini e pantomimi erano già ben consci in antico se Luciano (*Salt.* 36) così scrive: "non è lontana nemmeno dalla pittura e dalla scultura, ma vediamo che imita in particolare l'armonia di proporzioni loro propria, al punto che né Fidìa, né Apelle sembrano superarla" (trad. a cura di V. Longo).

<sup>45</sup> AP. XI, 246 ("darò, come Niobe, lo spunto per un putido dramma di Melitone" trad. a cura di F. M. Pontani).

<sup>46</sup> *Divina Commedia, Purg.* XII, 37-39.

<sup>47</sup> Per un'analisi della tradizione iconografica, con particolare attenzione ai rapporti che intercorrono con le *Metamorfosi*, si veda: SALVO 2008-2009, pp. 15-75; EADEM 2009, pp. 99-108.

<sup>48</sup> 460-450 a.C., da Orvieto, Parigi, Museo del Louvre; su cui: BEAZLEY 1963, p. 601, n. 22; MORENO 1987a, pp. 54 e 72; GEOMINY 1992, p. 916 n. 4; DENOYELLE 1997. Un elenco dei manufatti è fornito in *ibidem*, p. 916, nn. 1-9.

<sup>49</sup> La composizione recepisce le innovazioni introdotte da Polignoto nella pittura su tavola; non è forse improbabile, ma questa è più una suggestione, che la raffigurazione vascolare riproduca un originale perduto del grande maestro di scuola attica. Sulle

insieme senza rispettare lo scarto temporale tra maschi e femmine, ma non sono neppure rappresentate le vere responsabili del drammatico evento: Latona e Niobe.

È però a partire dalla metà del IV secolo a.C. che all'interno della produzione vascolare magno greca si assiste a una dirompente esplosione delle raffigurazioni relative al mito. A differenza delle attestazioni precedenti, a essere prediletto in questo frangente temporale è il tema della metamorfosi della boriosa protagonista, reso con una sovradipintura in bianco dei piedi<sup>50</sup> (tav. 22, fig. 84) o fino ad arrivare, in maniera molto più esplicita, a coprirne la cinta<sup>51</sup> (tav. 22, fig. 85) ovvero a disegnarne tutta la parte inferiore del corpo come una roccia<sup>52</sup> (tav. 22, fig. 86). Niobe è per lo più raffigurata all'interno di un *naiskos*, molto probabilmente, sulla scorta degli arredi funebri in essa contenuti, la sua tomba o quella dei figli<sup>53</sup>, nell'atto di avvicinare la mano alla guancia: il significato sotteso a questa gestualità è quello di un ripensamento, di una dolorosa meditazione che nel caso di Niobe diviene eterna, giacché perdura sotto forma di lacrime che sgorgano perenni dalla roccia in cui a breve sarà mutata<sup>54</sup>. Ma in alcuni casi<sup>55</sup> la donna è anche colta mentre, con grazia, scosta il velo dal corpo (tav. 22, fig. 84): lungi dall'interpretarlo come un gesto che rimanderebbe a un improbabile contesto matrimoniale, esso è invece indicativo della trasformazione in atto, una metamorfosi che già ha reso di pietra la porzione inferiore del corpo di Niobe<sup>56</sup>. Accanto all'eroina è spesso presente il padre Tantalo, effigiato stante o inginocchiato, con le braccia tragicamente rivolte verso la figlia, quasi a carpirla prima che essa possa trasformarsi in pietra, ovvero con una mano portata al capo nel gesto della disperazione<sup>57</sup>. In tali immagini forte è l'influsso della tragedia eschilea: prove ne sono l'eroina rappresentata seduta sulla tomba in triste riflessione, motivo caratteristico della perduta *Niobe*, e l'introduzione di un particolare personaggio, la nutrice, tipica figura teatrale. Il momento di più alta drammaticità sulla scena sembra dunque esser stato tradotto nella pittura vascolare, con una forte aderenza al testo recitato, attraverso l'utilizzo di schemi iconografici esprimenti dolore e disperazione<sup>58</sup>.

Si discosta da questo compatto gruppo di attestazioni un'*hydria* del Pittore di Arpi<sup>59</sup> (tav. 22, fig. 87), in cui è nuovamente messo in scena l'eccidio degli innocenti fanciulli. Nella fascia superiore, in uno sfondo boschivo atto forse a rievocare il monte Citerone, i figli maschi di Niobe sono inseguiti dalle frecce di Apollo mentre, a cavallo,

problematiche inerenti il Pittore dei Niobidi e sul suo rapporto con le produzioni artistiche a lui contemporanee cfr. ARIAS 1980-1982, pp. 145-179; PRANGE 1989; DENOYELLE 1997.

<sup>50</sup> Ad esempio: anfora, 355-345 a.C., Pittore Varrese, Bonn, Akademisches Kunstmuseum (su cui da ultimo TODISCO 2003, pp. 440-441 con bibl.); *loutrophoros*, 330 a.C. ca., Pittore del Louvre, Malibu, J. Paul Getty Museum (su cui da ultimo *Ibidem*, p. 479, con bibl.); *hydria*, 340 a.C. ca., Pittore di Dario, Ginevra, Collezione privata (su cui da ultimo *Ibidem*, p. 451, con bibl.); *hydria*, 340-320 a.C., Pittore di Ganimede, Zurigo, Archäologische Sammlung der Universität (su cui da ultimo *Ibidem*, p. 473, con bibl.).

<sup>51</sup> *Hydria*, 345-320 a.C., Pittore della Libagione, Sydney, Nicholson Museum; su cui da ultimo *Ibidem*, p. 514 (con bibl.).

<sup>52</sup> *Lekythos*, 340-330 a.C., Pittore di Caivano, Berlino, Staatliche Museum; su cui da ultimo *Ibidem*, p. 516 (con bibl.). Per un'analisi dei vasi apuli con la rappresentazione del mito di Niobe, con particolare interesse a sistema di oggetti, per lo più legati al mondo femminile, che accompagnano la scena figurata quali elementi volti a riflettere il rango e il ruolo della defunta, si veda BAGGIO 2012b, pp. 42 e ss.

<sup>53</sup> In favore dell'interpretazione della struttura come la tomba dei Niobidi: SCHMIDT 1992, p. 913; ritiene che si tratti della tomba della stessa Tantalide KEULS 1978.

<sup>54</sup> Sul significato del gesto della meditazione si rimanda all'insuperato contributo di SETTIS 1975, ma cfr. anche PEDRINA 2001, pp. 84 e ss. per l'atto di portare una mano sul capo.

<sup>55</sup> Così ad esempio: *loutrophoros*, Pittore del Louvre, 330 a.C. ca., Malibu, J. Paul Getty Museum (su cui da ultimo TODISCO 2003, p. 479, tav. CXIV); *hydria*, Pittore di Dario, 340 a.C. ca., Ginevra, Collezione privata (su cui da ultimo *Ibidem*, p. 451, tav. XCI).

<sup>56</sup> Sull'interpretazione dell'atto di svelarsi quale gesto di metamorfosi si veda GHEDINI 1986; EADEM 2008, pp. 369-370; ma si cfr. anche lo schema di Medea sul fondo di una *kylix* attica nel paragrafo relativo alle Peliadi. Sui gesti di metamorfosi si veda da ultimo il contributo di COLPO 2012a.

<sup>57</sup> Tale gesto è spesso utilizzato nel repertorio vascolare sia per indicare il dramma causato dalla partenza di un parente, una partenza che spesso si rivelava fatale, sia per indicare il dolore di un padre meditante innanzi alla tomba di un figlio; si veda PEDRINA 2001, pp. 91 e ss.

<sup>58</sup> Sullo strettissimo rapporto che intercorre tra le rappresentazioni vascolari apulee e la tragedia eschilea si veda il brillante contributo di KEULS 1978, pp. 41-68; ipotesi in seguito ripresa con forza in: SCHMIDT 1992, p. 913; TODISCO 2003, pp. 413-517.

<sup>59</sup> 320 a.C., da Arpi, Foggia, Museo Civico; TRENDALL, CAMBITOGLOU 1982, p. 925, n. 91.



si diletano nell'attività venatoria<sup>60</sup>. Nel fregio inferiore è invece rappresentata Niobe, attorniata dalle figlie che soccombono trafitte dai dardi di Artemide. Appena al di sotto della cinta dell'eroina è raffigurato un altare, forse ipotetico riferimento alla successiva metamorfosi in pietra, ma certo elemento che ambienta la scena in un contesto d'interno. Ora, la presente composizione, che registra, caso pressoché unico, il motivo per cui i due eccidi si compiono in luoghi e tempi distinti<sup>61</sup>, è probabilmente fortemente dipendente dalla tragedia sofoclea, per cui i giovani vanno incontro all'impietoso destino durante una battuta di caccia sul Citerone, mentre le sorelle sono colpite dalla furia di Artemide in casa, assieme alla madre.

Oltre all'orizzonte vascolare il mito diviene fertile sostrato creativo pure per il panorama scultoreo. Pausania informa che il trono dell'imponente e maestoso Zeus fidiaco presentava "sopra entrambi i piedi anteriori [...] dei fanciulli tebanî rapiti da sfingi e sotto le sfingi Apollo e Artemide colpiscono con i dardi i figli di Niobe"<sup>62</sup>. All'interno del fregio<sup>63</sup> (tav. 23, fig. 88) si dispongono, in un concitato tumulto, dodici giovani tra maschi e femmine, mentre ai due lati sono Apollo e Artemide saettanti, punti di partenza di tutto il complesso iconografico. Completano la composizione Niobe e Anfione: la donna tiene tra le braccia uno dei figli, mentre il marito, verso cui si dirige impaurita una fanciulla, è raffigurato seduto sopra una roccia con una mano rivolta al cielo<sup>64</sup>. Il medesimo tema è pure riproposto da uno dei più noti e controversi cicli statuari raffigurante Niobe con i figli morenti, alternativamente ritenuto un'opera di IV secolo a.C., forse attribuibile a Scopa<sup>65</sup> o, con maggiore plausibilità, una creazione classicistica di età tardo ellenistica<sup>66</sup>. Il gruppo, proveniente forse da un santuario della Grecia ed esposto probabilmente a Roma nel Tempio di Apollo in Circo<sup>67</sup>, si impone come importante modello cui riferirsi

<sup>60</sup> Il riferimento alla caccia è reso attraverso la rappresentazione di due cani e di una lepre.

<sup>61</sup> Il motivo della separazione spaziale tra la morte dei figli maschi e quella delle femmine ricompare unicamente in un cratere a volute del Pittore di Baltimora (350-340 a.C., Ruvo, Collezione Jatta; su cui: SICTERMANN 1966, p. 51, tav. 73; TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, pp. 865-866, n. 24; SCHMIDT 1992, p. 910, n. 4), ove le due schiere di giovani sono collocate in due fasce ben distinte. E pare essere altresì presente il motivo, seppur assai velato, della caccia cui sarebbero intenti i Niobidi durante il massacro, attraverso la rappresentazione di un giovane recante un petaso.

<sup>62</sup> PAUS. V, 11, 2 (trad. a cura di G. Maddoli).

<sup>63</sup> Diverse ipotesi si sono susseguite nel tempo per tentare una ricostruzione del perduto manufatto, per lo più attraverso le numerose copie neo-attiche; si veda: BECATTI 1951, pp. 135-138; CLAIRMONT 1963, pp. 23-32; GENTILI 1974, pp. 101-105; VOGELPOHL 1980, pp. 197-226; GEOMINY 1992, p. 917, n. 15; RIDGWAY 1992, p. 41. Significativo è l'utilizzo di un tale mito per ornare il trono del padre degli dei. La punizione dei Niobidi diventa metafora della punizione di Tebe, sottolineata dalla presenza di Anfione, la cui condotta durante le guerre persiane non fu sempre virtuosa. Il messaggio secondario è poi l'esaltazione dell'onnipotenza dei figli di Zeus e una minacciosa dimostrazione di potere, nel momento in cui l'uomo viola con arroganza e superbia gli ordini precostituiti o i rapporti sociali (ancora più importanti e invalicabili quando la controparte è un dio); si veda in questo senso GEOMINY 1992, p. 925; ma cfr. anche ROSATI 2009, p. 274.

<sup>64</sup> Quest'ultimo gruppo è tanto particolare quanto insolito: difatti Anfione comparirà sì nelle successive rappresentazioni, ma vedrà sempre morire tra le sue braccia uno dei figli maschi (si veda *infra*). Nel fregio in esame non vi è alcun dubbio che la figura sia femminile non solo per il fatto che essa è vestita con il peplo, a differenza dei fanciulli che sono tutti in nudità eroica, ma anche per l'acconciatura, con i capelli raccolti dietro la nuca.

<sup>65</sup> Così soprattutto: STEWART 1977, p. 119; GEOMINY 1992, p. 927; CELANI 1998, pp. 102-105.

<sup>66</sup> Così in particolare: MINGAZZINI 1967, p. 13 e ss.; HÖLSCHER 1985, pp. 130-133; DIACCIATI 2005, p. 198. Per una panoramica sulla storia degli studi, sulle attribuzioni e sulle datazioni proposte per il gruppo statuario si veda: MANDOWSKY 1953, pp. 251-264; *Galleria* 1958, pp. 101-119; WEBER 1960, pp. 112-133; MINGAZZINI 1967, pp. 10-16; HERMANN 1975, p. 90-92; GROS 1981, pp. 359 e ss.; GEOMINY 1992, pp. 926-927; CELANI 1998, pp. 102-105; DIACCIATI 2005, pp. 197-264.

<sup>67</sup> Del gruppo sembra dare veloce notizia Plinio (*nat. XXXVI, 28*): *par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Niobae liberos morientes Scopas an Praxiteles fecerit*. Già l'erudito naturalista si era trovato in difficoltà nell'attribuire la paternità dell'opera a due grandi nomi della scultura greca di IV secolo a.C., lasciando ai posteri l'ardua sentenza; se il patetismo delle sculture fa di certo pensare a Scopa, di contro anche Prassitele sembra essere stato autore di una *Niobe*, come farebbero peraltro supporre una tarda citazione di Ausonio (51: *vivebam: sum facta silex, quae deinde polita Praxiteli manibus vivo iterum Niobe*) e un simile riferimento compare già in un epigramma posteriore alla prima metà del I secolo d.C. in *AP XVI, 129* ("viva, mi fecero gli dei; ma poi dalla pietra viva di nuovo mi creò Prassitele"; trad. a cura di F. M. Pontani); cfr. CORSO 1988, p. 112 e p. 216, nt. 676. Lo Stewart, che attribuisce con certezza la paternità dell'opera al maestro di Paro, spiega l'indecisione di Plinio con i poco competenti giudizi stilistici della critica artistica romana; STEWART 1977, p. 119. A. Corso, invece, sulla base di un'attenta rilettura delle fonti attribuisce l'opera a Prassitele e suppone che il gruppo originale dovesse essere caratterizzato da sole sei statue: tre figlie, due fanciulli e la Tantalide. Tutte le altre sculture di Niobidi documentate dalle numerose copie, non sarebbero state altro che variazioni dei cinque tipi fondamentali. Lo studioso suppone altresì che il gruppo fiorentino non sia l'opera vista e descritta da Plinio, ma sia altro, nello specifico una rielaborazione di età ellenistica; CORSO 1988, pp. 104-106.

e di ciò eccellente esempio sono le numerose copie rinvenute nel corso del tempo<sup>68</sup>, tra cui la principale e meglio conservata è agli Uffizi di Firenze<sup>69</sup>; degna di nota è la recentissima scoperta di una replica del gruppo nella Villa di Marco Valerio Messalla Corvino, amico di Ovidio e del cui circolo il poeta era un frequentatore abituale<sup>70</sup>. Il ciclo statuario consta di sedici figure, ossia Niobe, i quattordici fanciulli e il pedagogo. Il momento è ovviamente quello dello sterminio e infatti le figure, alcune delle quali disposte a coppie interagenti tra di loro, sono tutte rappresentate morenti, trafitte da dardi invisibili. Grandi assenti sono gli dei punitori, Apollo e Artemide, la cui azione è testimoniata unicamente dalle frecce che colpiscono i Niobidi<sup>71</sup>. In virtù di precise tangenze con quanto il poeta di Sulmona drammaticamente racconta, tra le statue particolare attenzione merita il gruppo di Niobe con la figlia minore (*tav. 23, fig. 89*). Ecco la donna che, dopo aver assistito impotente alla tragedia compiutasi sotto i suoi occhi, sta stringendo la sua ultima figlia, la quale impaurita le si è gettata tra le braccia, con il viso quasi nascosto in esse. La posizione di Niobe rende perfettamente l'idea di un movimento tragicamente ansioso, attraverso il quale la donna tenta di proteggere la bimba, nascondendola dalla traiettoria delle frecce divine. Il braccio sinistro è alzato, con il lembo terminale del manto tenuto dalla mano corrispondente; la veste passa dietro la spalla e si apre sul fianco in una sorta di piccola vela; il movimento dell'arto non è ascensionale, ma sta ricadendo verso il basso, dove si trova la figlia, in un ulteriore istinto protettivo. Il viso di Niobe girato e rivolto verso l'alto sembra in procinto di pronunciare quelle parole che patetiche risuonano nel testo ovidiano: *ultima restabat; quam toto corpore mater; tota veste tegens «unam minimamque relinque; de multis minimam posco» clamavit «et unam»*<sup>72</sup>; i versi del poeta paiono essere la descrizione puntuale di questa statua. Senza voler entrare nel merito della discussione del “chi ha influenzato chi”, è però plausibile credere che il Sulmonese abbia visto la raffigurazione scultorea, giacché si ricordi che una copia si trovava, oltre che nel Tempio di Apollo in Circo, anche nella Villa di Marco Valerio Messalla Corvino; Ovidio l'aveva dunque ben presente mentre scriveva il passo e, probabilmente, si è a lei direttamente ispirato<sup>73</sup>. Il cantore della forma in divenire può essere certamente un punto di riferimento per l'arte a lui contemporanea, ma è anche, e prima di tutto, figlio e interprete della cultura (e perciò anche dell'arte) passata.

È proprio il periodo ellenistico ad amare particolarmente il mito, privilegiando in via pressoché esclusiva il momento dell'uccisione dei Niobidi. Ed è ancora una volta il repertorio statuario a meritare una menzione particolare.

<sup>68</sup> Per lo più in ville di epoca imperiale: Villa Adriana a Tivoli, Villa di Trastevere, Villa presso Torvajonica. Le copie andavano ad adornare soprattutto ninfei all'interno di giardini dalla forma riecheggiante quella degli stadi; si veda DIACCIATI 2005, pp. 219-221.

<sup>69</sup> Nel 1906 all'interno degli *Horti Sallustiani* venne alla luce un piccolo nucleo di originali greci (GEOMINY 1992, p. 918, nn. 21 a-c e 22), databili alla metà del V secolo a.C., probabilmente pertinenti a una decorazione frontonale, variamente collocata entro i confini della Grecia (per una panoramica delle ipotesi si veda *ibidem*, p. 926). Che questo nucleo statuario sia o no da associare al Tempio di Apollo in Circo, esso costituisce comunque un complesso diverso rispetto a quello dei Niobidi fiorentini; furono questi ultimi tuttavia a essere utilizzati dalla critica per le ricostruzioni dell'apparato decorativo dell'edificio di culto in una vivace *querelle* che ancora oggi, lungi dall'essersi spenta, sembra semmai arricchirsi dal fiorire di nuove ipotesi. Secondo una recente teoria, in età augustea questo nucleo di originali greci sarebbe stato reimpiegato come decorazione del frontone del Tempio della Fortuna Pubblica sul Quirinale (DIACCIATI 2005, p. 197, nt. 2).

<sup>70</sup> Le statue sono ad oggi ancora inedite.

<sup>71</sup> In questo modo l'inevitabile destino degli innocenti è ancora più drammatico e toccante. Esso diventa un'entità impalpabile nelle cui mani è, inerme, l'uomo. E tuttavia, nel corso degli studi più volte è balenata l'ipotesi della loro presenza a partire, *illo tempore*, da un'incisione di F. Perrier (1638; in MANDOWSKY 1953, fig. 1) che colloca le statue degli dei vendicatori sopra due nuvole, ai lati della testa di Niobe. Anche il Brilliant non sembra escludere del tutto una simile ipotesi, prendendo come metro di paragone i sarcofagi urbani appartenenti alla cosiddetta seconda classe (di cui si veda *infra*) dove, sopra il tumultuoso intreccio del rilievo, appaiono Apollo e Artemide ai due lati opposti; BRILLIANT 1986, pp. 8-9. Non ritiene invece verisimile la presenza degli dei vendicatori DIACCIATI 2005, pp. 198-199.

<sup>72</sup> *Ov. met. VI*, 298-300: “ne restava ancor una: con tutto il corpo e tutta la veste la copre e «Lasciami l'ultima» grida la madre, «è la più piccola! Di tutte, ti chiedo solo la più piccola, lei sola!»” (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>73</sup> Sul parallelismo tra la grande enciclopedia di miti ovidiana che tenta di organizzare e legare insieme, attraverso il filo conduttore della metamorfosi, diverse scene animate e la decorazione interna dei templi che, ugualmente al poeta, intende presentare sequenze storiche o decorative attraverso tavole, bassorilievi o sculture, integrandole in un insieme significativo che le ponesse in risalto, si veda GROS 1981, pp. 354-355. Si badi però altresì che il patetico motivo della donna che tenta di proteggere l'ultima nata è già presente, con tutta la sua forza drammatica, nella tragedia sofoclea, da cui Ovidio è fortemente debitore; CIAPPI 2003, pp. 162 e ss.

Tra i frammenti della decorazione frontonale del “Grande Tempio” di Luni<sup>74</sup>, prodotto forse di maestranze che operano alle dipendenze o comunque sotto l’influsso di Timarchide<sup>75</sup>, sembra possibile riconoscere, ma la cautela è d’obbligo, la raffigurazione della strage dei Niobidi. Di questo gruppo farebbe parte, oltre alle statue di Artemide saettante, di fanciulli feriti e del pedagogo, la scultura di un Niobide a cavallo (tav. 23, fig. 90): il repertorio iconografico sembra dunque aver ormai adottato il motivo dei giovani in groppa ai propri destrieri, motivo che nel mondo delle immagini compare per la prima volta sull’*hydria* del Pittore di Arpi<sup>76</sup>, mentre nella letteratura diviene elemento esplicito e caratteristico unicamente dello scritto ovidiano.

A partire dal II secolo a.C. fino al I secolo d.C. il tema è chiamato a decorare pure intagli e paste vitree<sup>77</sup>. L’iconografia conosce nel tempo ben poche varianti, giacché l’immagine prediletta è quella di Niobe stante, che reca tra le braccia, cingendolo per la vita, uno dei figli ormai esanime (tav. 24, fig. 91). L’eroina, con la testa chinata sul viso del giovane in nudità eroica salvo alcuni casi in cui compare un paio di stivaletti, è colta in un ultimo e commovente saluto al figlio. Il modello di tale schema, che nulla ha a che vedere con la descrizione ovidiana, deve essere ricercato nel fregio fidiaco del trono di Zeus a Olimpia<sup>78</sup>. Si distanzia notevolmente da questo gruppo piuttosto omogeneo, un intaglio in agata nera in cui compare l’eroina che tenta di proteggere con il proprio corpo un figlio inginocchiato<sup>79</sup> (tav. 24, fig. 92). Ora, sebbene l’immagine di Niobe colta nell’atto di sollevare un lembo della veste a guisa di scudo per uno dei figli che, accovacciato ai suoi piedi, cerca riparo sicuro dalle frecce divine, possa in qualche modo riecheggiare le parole ovidiane *quam toto corpore mater; tota veste tegens*<sup>80</sup>, bisogna però ammettere che le concordanze con il testo scritto si impostano solo per schemi iconografici, ma non per temi. Difatti, il citato passo delle *Metamorfosi* si riferisce al successivo momento della strage delle fanciulle, in cui l’eroina tenta disperatamente di proteggere la figlia minore e non, come rappresentato nell’agata, allo sterminio dei figli maschi. Molto labili, quindi, le trame che legano il testo scritto alla raffigurazione intagliata, lievi concordanze che interessano la sola figura di Niobe e che sono semmai imputabili all’ispirazione di entrambe le produzioni, letteraria e iconografica, a un comune e accreditato modello, che deve essere ricercato nella Niobe del gruppo scultoreo ellenistico. L’unica gemma a testimonianza della fortuna del secondo tema del mito, ossia quello che vede come infelici protagoniste le fanciulle della regina tebana, è una pasta vitrea recante l’immagine di una Niobide ferita<sup>81</sup> (tav. 24, fig. 93) pure in questo caso, praticamente nulle sono le risposdenze con il testo di Ovidio, giacché lo schema è tratto, ancora una volta, dall’orizzonte statuario<sup>82</sup>.

La storia della boriosa Niobe e della sua tragica punizione assume nella Roma augustea un’importanza particolare, poiché diventa portatrice di un messaggio di gloria e di vittoria di quel *primus inter pares* che tanto aveva fatto per l’Urbe<sup>83</sup>. La gravidanza politica del mito è tanto più esplicita se si pensa che essa andava a decorare due degli

<sup>74</sup> Nel 1842 fu ritrovato un cospicuo numero di statue frammentarie, in terracotta, sicuramente appartenenti a più frontoni di due edifici templari. Le sculture sono cronologicamente divisibili in due gruppi: un primo datato intorno al 170-160 a.C. e un secondo assegnato ad anni successivi; si veda: BANTI 1937, pp. 49-53; FROVA 1985, pp. 105-107.

<sup>75</sup> Scultore attico attivo nel II secolo a.C., si veda: COARELLI 1969-1970, pp. 86-87; FROVA 1985, p. 107.

<sup>76</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 59.

<sup>77</sup> Per una panoramica delle gemme recanti il mito in analisi si veda TOSO 2007, pp. 143-146.

<sup>78</sup> La selezione del gruppo con Niobe e il figlio, quale elemento decorativo delle gemme a discapito degli altri presenti nel fregio, trova valide motivazioni non solo nella presenza dell’eroina che, in quanto elemento semanticamente forte, chiarifica all’osservatore l’intera vicenda, ma anche perché proprio a questo gruppo doveva essere data particolare rilevanza essendo collocato probabilmente al centro della composizione. Cfr. TOSO 2007, p. 144; SALVO 2008-2009, p. 38.

<sup>79</sup> Di forma ovale, Ehem. Demidoff.; su cui: FURTWÄNGLER 1900, p. 168, n. 36; GEOMINY 1992, p. 921, n. 41; TOSO 2007, p. 145.

<sup>80</sup> Ov. *met.* VI, 298-299: “con tutto il corpo e tutta la veste la copre” (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>81</sup> Forma circolare, colore arancione; proveniente da Cruseilles, II-I secolo a.C., Ginevra, Museo d’Arte e di Storia. Si veda: GUIRAUD 1988, p. 142; TOSO 2000b, p. 151; EADEM 2007, p. 145.

<sup>82</sup> E nello specifico dalla statua di Niobide morente (440 a.C., Roma Museo Nazionale Romano; GEOMINY 1992, p. 918, n. 21a) appartenente al gruppo di originali greci dagli *Horti Sallustiani*; di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 69.

<sup>83</sup> Per i significati ideologici che il mito riveste durante il principato augusteo si veda SALVO 2009, pp. 108-109. Particolarmente interessante è una recente ipotesi avanzata da G. Rosati, per cui Niobe, nella scaltra propaganda per immagini giocata sulla scacchiera dei monumenti pubblici, doveva rievocare la figura di Silla. Invero, proprio quella ostentata felicità vantata

edifici cardine del nuovo potere: le porte del Tempio di Apollo Palatino e il tempio di Apollo in Circo che, a prestare fede alle parole di Plinio, ospitava le statue del già citato gruppo dei Niobidi morenti<sup>84</sup>. Pallida eco di quella che era la bellezza della porta a doppia anta del tempio palatino è fornita dalla descrizione di Properzio<sup>85</sup>. Questa, come racconta il poeta elegiaco, era caratterizzata da rilievi eburnei<sup>86</sup>, raffiguranti l'uccisione dei Niobidi e la cacciata dei Galati dopo il sacco del santuario di Delfi<sup>87</sup>. Seppure in via del tutto ipotetica, si può forse credere che il maestro delle porte del tempio di Apollo, per la creazione della composizione incentrata sul mito dei figli della Tantalide, possa essersi ispirato a un noto archetipo, in particolare il rilievo fidiaco, ma senza rimanere del tutto estraneo pure alle composizioni scultoree portate in Roma, che potrebbe aver rivisitato per trarne qualche immagine<sup>88</sup>. Nulla però del racconto ovidiano si può intravedere nelle figure che patetiche si animano entro il tondo marmoreo, non solo per il fatto che qui maschi e femmine sono uccisi tutti insieme nello stesso momento, ma anche perché uno degli elementi più espliciti della narrazione del poeta, ossia la presenza di alcuni Niobidi in groppa ai propri destrieri, è chiaramente assente.

In questo periodo il mito di Gede di enorme fortuna non solo nel pubblico, ma anche nel privato, come dimostra il repertorio pittorico proveniente sia dal comprensorio pompeiano che da Roma. Due sono i temi prediletti: lo sterminio dei figli maschi (Atto II, Scena 1) e la successiva uccisione delle fanciulle (Atto II, Scena 3). Per quanto concerne il primo momento, le composizioni risultano abbastanza variegate. Forte rimane l'influenza dei modelli desunti dal trono di Zeus olimpico, circolanti sotto forma di cartoni che sembrano essersi imposti come "figure base" cui riferirsi per la rappresentazione di una scena con l'uccisione dei Niobidi, come ben dimostra un affresco proveniente dalla Casa del Criptoportico<sup>89</sup> (tav. 24, fig. 94). Ruolo non meno importante gioca altresì il gruppo scultoreo dei Niobidi morenti, in cui soprattutto l'immagine della Tantalide che tenta di proteggere la più piccola delle figlie ricorre, affiancata ad altre figure di fantasia, in una pittura proveniente dal colombario di Villa Pamphili

dalla Tantalide, non poteva non richiamare alla memoria dei cittadini l'analoga rivendicazione perpetrata dal dittatore, tanto da fregiarsi del titolo di "Felice": "la temerarietà dell'atto [...] fu oggetto della riflessione del pensiero moralistico che in quel gesto identificò una sfida che gli dei e il destino volsero nel suo contrario [...] facendo così della sua vicenda storica una dimostrazione di *infelicitas*"; ROSATI 2009, p. 275.

<sup>84</sup> PLIN. *nat.* XXXVI, 28. Secondo un'interessante ipotesi avanzata in VISCOGLIOSI 1996, p. 195, le sculture dovevano alloggiare tra gli intercolumni dell'ordine superiore della cella templare. Lo studioso completa la ricostruzione del complesso decorativo scultoreo della cella, con la collocazione entro le nicchie dell'ordine inferiore delle statue delle nove Muse, di Apollo, di Diana e di Latona. Nella storia degli studi, però, si sono susseguite le più diverse e fantasiose ipotesi sulla possibile collocazione dell'"ingombrante" gruppo statuario dei Niobidi. Il Mingazzini, ad esempio, suppone per esso uno schema piramidale, che troverebbe il suo apice in Niobe con la figlia minore, con una conseguente collocazione in uno spazio aperto e, più specificamente, un grande altorilievo costituito da una roccia spianata (a cui bene si potrebbero adattare i plinti rocciosi delle statue; MINGAZZINI 1967, p. 13). Secondo altri autori (GEOMINY 1992, p. 926; CELANI 1998, p. 105) il posizionamento doveva essere sì in uno spazio aperto, ma strettamente connesso con il tempio di Apollo e quindi con il dio invisibile artefice della strage; ben si poteva prestare, a tale scopo, il *temenos* dell'area di culto. Ad ogni modo, la maggior parte della critica reputa fuor di dubbio la collocazione delle statue in uno spazio aperto, non solo perché così si aumenterebbe la visibilità dei diversi personaggi entro uno sfondo quasi scenografico, ma anche perché il gruppo è ritenuto troppo ingombrante per essere contenuto entro una struttura templare. Già il Corso, però, dietro consiglio del La Rocca, aveva suggerito l'ipotesi di una possibile collocazione delle statue all'interno della cella, sebbene poste entro le nicchie di una sola parete (giacché egli ipotizzava che l'opera originaria consistesse solo di sei esemplari); CORSO 1988, p. 105.

<sup>85</sup> PROP. II, 31: *et valvae, Libyci nobile dentis opus; altera deiectos Parnasi vertice Gallos, altera maerebat funera Tantalidos*.

<sup>86</sup> Sebbene Properzio parli solo di avorio è stato ipotizzato, mediante un confronto con altre descrizioni di simili manufatti, che si trattasse di rilievi crisoelefantini o comunque dorati, in questi ultimi casi con un risultato scenico di grande effetto quando erano colpiti dalla luce del sole; CELANI 1998, p. 177, nt. 944.

<sup>87</sup> Particolarmente interessante è il significato che sottende l'accostamento della raffigurazione della strage degli innocenti fanciulli con quella della cacciata dei Galati. Il complesso decorativo evoca la lotta di Apollo contro l'empietà, attraverso le successive tappe dell'umanità: nell'età degli eroi Febo punisce Niobe sterminando i suoi figli, nell'età del ferro combatte contro i Galati che avevano distrutto il suo santuario ed ecolo, infine, trionfante nell'età dell'oro, all'interno della cella del tempio palatino nelle vesti del liricene; SAURON 1994, pp. 502-503. Un ulteriore significato che traspare in filigrana dall'accostamento di queste due rappresentazioni è il fatto che a un *exemplum* mitico, si affianca la manifestazione storica della divinità, il commentario storico alle immagini mitologiche; CELANI 1998, p. 178, nota 945; ma si veda anche GAGÈ 1955, p. 537.

<sup>88</sup> Cfr. CELANI 1998, p. 178.

<sup>89</sup> I 6, 2, *oecus* (22), anticamera, parete ovest, tratto nord, zona mediana, II stile; PPM I, pp. 193-277.



a Roma<sup>90</sup> (tav. 24, fig. 95). Ugualmente, schemi patetici, ma abbastanza ripetitivi, vengono utilizzati in due pitture pompeiane provenienti dalla Casa dei Dioscuri<sup>91</sup> (tav. 25, fig. 96), in cui compaiono due enormi tripodi nei quali sono “imprigionati” in uno i figli maschi, nell’altro le figlie femmine di Niobe<sup>92</sup>. Ora, in nessun modo queste composizioni possono essere avvicinate al racconto fornito da Ovidio, se non per un più che generico rimando a livello di temi, mancando del tutto elementi precisi che permettano di legare a filo unico il testo alle immagini.

All’interno di questo gruppo di attestazioni tra loro molto diversificate, spiccano tre pitture pompeiane provenienti dalla Casa del Marinaio<sup>93</sup> (tav. 25, fig. 97), da Villa Imperiale<sup>94</sup> (tav. 25, fig. 98) e dalla Casa VII 6, 28<sup>95</sup> (tav. 25, fig. 99) in cui, entro un paesaggio boschivo, sono raffigurati i giovani Niobidi a cavallo, mentre soccombono sotto le frecce divine. La ripetizione pressoché pedissequa della medesima impalcatura compositiva, permette di ipotizzare la derivazione dei quadri da un comune archetipo, da riferire forse all’orizzonte cronologico ellenistico<sup>96</sup>. Nelle pitture, lo scenario si apre in una splendida veduta dall’alto di una radura: viene cioè utilizzato un punto di vista particolarmente elevato, quasi a volo d’uccello, lo stesso che Ovidio sfrutta nelle sue *Metamorfosi* per descrivere al lettore l’ambientazione in cui si svolge la scena<sup>97</sup>. Ora, le parole del poeta sembrano risuonare in quelle figure di giovani a cavallo che – almeno nel quadro della Casa del Marinaio meglio conservato –, impauriti, tentano di sfuggire alle frecce divine<sup>98</sup>, alcuni voltandosi persino indietro per cercare di evitare la mortale traiettoria. C’è chi è già stato colpito e scivola giù dal cavallo (*dum certum flectit in orbem quadripedis cursus [...] «ehi mihi!» conclamat medioque in pectora fixa tela gerit, frenisque manu moriente remissis in latus a dextro paulatim defluit armis*<sup>99</sup>), chi è oramai a terra riverso in una pozza di sangue (*per crura admissa iubasque volvitur et calido tellurem sanguine foedat*<sup>100</sup>), chi si gira e levata la mano innocente al cielo implora, smarrito, pietà a un dio. Evidentissima è in quest’ultimo caso la tangenza con il testo letterario: *Ilioneus non profectura precando brachia sustulerat «di» que «o communiter omnes» dixerat, ignarus non omnes esse rogandos, «parcite!»*<sup>101</sup>. All’interno di questa disperata e disordinata fuga di innocenti, si scorge un gruppo di due figure: un fanciullo oramai esanime e riverso supino a terra e sopra di lui, dolorosamente inginocchiato, uno dei fratelli, identificabile forse con quell’Alfènore

<sup>90</sup> Muro B, età augustea; si veda: BENDINELLI 1941, tav. IV (fig. 4, p. 11); BORDA 1958, p. 209; TORELLI, ZEVI 1965, p. 894; GEOMINY 1992, pp. 920, n. 30 e 928.

<sup>91</sup> VI 9, 6.7, pilastri del lato ovest del peristilio, IV stile, Napoli, Museo Nazionale; PPM IV, p. 977.

<sup>92</sup> Una simile modalità di mettere in scena la strage dei Niobidi, sicuramente molto innovativa, ma quanto mai distante dallo scritto ovidiano, poteva forse avere risentito della lontana influenza di un’opera greca, che descrivo riportando le parole di PAUS. I, 21, 3: “in cima al teatro c’è una grotta nella roccia, sotto l’acropoli: su di essa c’è un tripode; vi sono raffigurati Apollo e Artemide, che uccidono i figli di Niobe” (trad. a cura di D. Musti). Qui il periegeta sta facendo riferimento al monumento coregico di Trasillo ad Atene. Nella pittura pompeiana però le due divinità non sono presenti. P. Zanker propone un interessante paragone tra questa pittura e dei tripodi votivi che furono dedicati da Augusto nel Tempio di Apollo Palatino; ZANKER 1989, p. 93.

<sup>93</sup> VII 15, 2, esedra (z’), parete nord, zona mediana, III stile, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; SCHEFOLD 1957, pp. 204-207; GEOMINY 1992, p. 917, n. 14; PPM VII, pp. 749-751, n. 88; BERGMANN 1999, pp. 89-93; da ultimo *Metamorfosi* 2012, p. 169, n. V, 2.

<sup>94</sup> Peristilio (D), III stile; PAPPALARDO 1987, pp. 125-134; IDEM 1997, pp. 272-273; IDEM 2001, pp. 897-912.

<sup>95</sup> Peristilio (4), III stile; SCHEFOLD 1957, pp. 190-191; PPM VII, pp. 182-196.

<sup>96</sup> Non è improbabile supporre che l’archetipo sia stato proposto per la prima a Villa Imperiale che, data la magnificenza e l’importanza dell’abitazione, venne a sua volta presa come modello dagli altri ambiziosi *domini* di Pompei; si veda SALVO 2009, p. 104, con bibl. precedente.

<sup>97</sup> Ov. *met.* VI, 218-223. Assai strano è il fatto che nella pittura di Villa Imperiale è Artemide e non, come ci si sarebbe aspettati, Apollo, che nascosta fra le montagne sullo sfondo del cielo scaglia i dardi mortali rappresentati sotto forma di raggi luminosi; cfr. PAPPALARDO 2001, p. 906.

<sup>98</sup> Ov. *met.* VI, 234-235: *frena tamen dantem non evitabile telum consequitur* (“molla le briglie: egli va, va, ma una freccia lo insegue”; trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>99</sup> *Ibidem* 225-229: “mentre fa andare in cerchio perfetto il cavallo [...] «Ahimè» esclama, e porta una freccia confitta in mezzo al petto, e lasciate le briglie con mano morente, scivola giù pian piano dal lato destro” (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>100</sup> *Ibidem* VI, 237-238: “rotola giù per la criniera e le zampe al galoppo, macchiando di caldo sangue la terra” (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>101</sup> *Ibidem* VI, 261-264: Ilioneo, aveva levato le braccia in vana preghiera e «O dei, o voi tutti» disse, non sapendo che non tutti si dovevan pregare, «pietà!» (trad. a cura di G. Chiarini). Nella pittura il giovane è ancora sul cavallo che è caduto a terra, con le zampe anteriori piegate.



che *evolat ut gelidos complexibus adlevet artus, inque pio cadit officio*<sup>102</sup>. Suggestive tangenze tra i due piani narrativi che si impostano per schemi. Ma l'elemento che permette di legare più strettamente il testo alle immagini è proprio la presenza dei giovani a cavallo, elemento esplicito solo nelle *Metamorfosi* e dunque possibile *indicatore "ovidiano"*. Nei dipinti però tutti i giovani sono raffigurati in groppa ai propri destrieri, intenti all'attività venatoria (come indicano la presenza dei cani o dei servi che cacciano), retaggio della tradizione precedente che si è andata cristallizzando nel corso del tempo, ma che non appartiene ad Ovidio, giacché il poeta immagina i Niobidi non già a caccia, bensì mentre compiono esercizi equestri o ginnici<sup>103</sup>. Si rammenti altresì che il motivo dei fanciulli a cavallo non è affatto ignoto al precedente orizzonte iconografico, seppur scarsamente presente. Partendo da questo quadro di riferimento, non è del tutto errato supporre che sia stato Ovidio a rimanere influenzato dalla precedente e consolidata tradizione figurativa. In particolare, piace credere che il poeta abbia visto l'archetipo pittorico ellenistico e che la vivace presenza di queste figurine a cavallo lo abbia in certa misura ispirato, ma che poi egli, per la creazione del passo, abbia "citato a memoria" solamente quelle immagini che riteneva maggiormente significative, quegli schemi iconografici che aveva ormai introitato, mescolandoli con altri elementi di fantasia. E quindi i Niobidi sono sì a cavallo, ma solo alcuni di essi; sono in un'ampia pianura e non in un bosco; sono non già intenti all'attività venatoria, bensì compiono gli esercizi ginnici<sup>104</sup>.

Il secondo tema, ossia l'uccisione delle fanciulle, è invece messo unicamente in scena in un quadretto in marmo proveniente ancora una volta dalla Casa del Marinaio<sup>105</sup> (*tav. 26, fig. 100*), facendo così *pendant* con la più grande pittura, di cui si è ipotizzato un modello della fine del III secolo a.C. di fattura non particolarmente eccelsa<sup>106</sup>. Entro un edificio di massicce proporzioni, atto a rievocare un contesto d'interno, è raffigurata la boriosa Niobe tra le cui braccia cerca invano rifugio la figlia più piccola, già trafitta alla coscia da una freccia; tale gruppo è da ricondurre all'ormai noto modello statuario ellenistico. Ogni tentativo di confronto con il testo delle *Metamorfosi* risulta vano, giacché nel testo non solo la strage delle fanciulle avviene mentre esse si trovano piangenti presso i catafalchi dei fratelli, ma del tutto assente è pure quella solerte nutrice che, sullo sfondo del quadretto, tenta di soccorrere una fanciulla ormai esanime<sup>107</sup>.

Negli anni immediatamente successivi la grande stagione augustea non sembrano più esservi delle attestazioni relative al mito: bisognerà infatti attendere l'età adrianea per assistere a una sua significativa ricomparsa. In un'ulteriore copia del gruppo statuario raffigurante l'uccisione dei Niobidi rinvenuto a Villa Adriana a Tivoli<sup>108</sup> (*tav. 26, fig. 101*), è presente un non trascurabile riferimento alle *Metamorfosi*. Ora, partendo dal presupposto che nella composizione scultorea i destrieri sono assenti, particolarmente interessante è l'ubicazione del gruppo in un ninfeo-stadio, che troverebbe una tangenza con il testo letterario, il quale ambienta la strage proprio in una piana che, secondo E. Diacciati, sarebbe interpretabile anche come una pista utilizzata per le corse dei cavalli (cavalli che

<sup>102</sup> *Ibidem* VI, 249-250: "accorre, per sciogliere i corpi già freddi dal viluppo, ma cade nell'atto pietoso" (trad. a cura di G. Chiarini). Per amore di verità i corpi dei fanciulli caduti soccorsi da Alfènore, dovrebbero essere due.

<sup>103</sup> In realtà le pitture sembrano trovare un significativo e forte collegamento con la versione tradita dalla tragedia sofoclea, rifluita in seguito nei testi dei mitografi APOLLOD. III, 5, 6 e HYG. *fab.* 9, per cui i maschi sono uccisi da Apollo durante una battuta di caccia, e quindi verisimilmente a cavallo, nel folto dei boschi del Citerone. Suggestiva è l'ipotesi avanzata da M. Ciappi, secondo cui in quelle figure maschili che accompagnano i figli della tracotante regina tebana, accrescendone così il numero, e che non sembrano colpiti da alcuna freccia, si potrebbero riconoscere gli *erastài*, che nella tragedia di Sofocle avrebbero seguito i giovani nella caccia; CIAPPI 2003, pp. 154-155, in particolare nt. 17. Se pure in PPM VII, p. 189, nel giovane che nella pittura della Casa del Marinaio è illeso, si è dubitativamente riconosciuto uno degli amanti, nel quadro di Villa Imperiale U. Pappalardo interpreta il fanciullo in nudità eroica al centro della scena non colpito da alcuna freccia, come una divinità locale; PAPPALARDO 1997, p. 273; IDEM 2001, p. 909.

<sup>104</sup> Per un'analisi del rapporto tra le pitture e le *Metamorfosi* si veda SALVO 2009, pp. 104-107.

<sup>105</sup> VII 15, 2, ambiente (c); si veda: SCHMIDT 1992, p. 910, n. 5; PPM VII, pp. 716-717.

<sup>106</sup> PPM VII, p. 717.

<sup>107</sup> Sembra semmai aver avuto maggiore rilevanza la tragedia di Sofocle: non solo l'ambientazione evoca il fondo di una scena teatrale, ma anche la vecchia nutrice è un elemento caratteristico di questo orizzonte. Peraltro, proprio il manufatto è stato più volte sfruttato dalla critica quale elemento utile per ricostruire i lacerti papiracei relativi al dramma sofocleo; si veda CIAPPI 2003, p. 158 e ss.

<sup>108</sup> Su cui da ultima DIACCIATI 2005, pp. 199-203.

quindi non sono materialmente presenti, ma solo echeggiati dall'ubicazione delle statue). Non è nemmeno casuale, in questo senso, la scelta dei materiali, ossia il bigio morato per le vesti delle figure, in quanto Ovidio descrive le figlie che piangono sui catafalchi dei fratelli vestite di nero: *stabant cum vestibus atris ante toros fratrum demisso crine sorores*<sup>109</sup>.

#### 5.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

La drammatica vicenda di cui è infelice artefice la presuntuosa Tantalide è eternata sulle casse di undici sarcofagi tutti significativamente di produzione urbana, che coprono un arco cronologico piuttosto breve, giacché si concentrano tra la tarda età adrianea e la tarda età antonina<sup>110</sup>. Il tema prediletto in via esclusiva dagli artigiani è la tumultuosa e vana fuga di inermi fanciulli, inseguiti dalle inesorabili frecce scagliate dai dardi dei figli di Latona. L'interesse primario all'interno dei fregi non è però Niobe – sovente relegata a un ruolo quasi accessorio – o la sua *hybris*, ma la scomparsa violenta e improvvisa dei suoi figli, che occupano quasi tutto lo spazio a disposizione. I sarcofagi pongono l'accento sulla drammaticità della strage, sul compianto per la morte di innocenti fanciulli, con un *pathos* e una ricchezza di dettagli narrativi che ben trova confronto nella lunga descrizione fornita da Ovidio<sup>111</sup> in cui, significativamente, l'attenzione non cade sulla superbia di Niobe o sulla sua giusta punizione, bensì sulla dolorosa scomparsa di giovani innocenti<sup>112</sup>. Ben si comprende dunque la motivazione sottesa al ricorso a un mito così truce per la decorazione delle casse dei sarcofagi: è un'implicita accusa contro gli dei, colti nella loro folle e inarrestabile corsa verso la realizzazione della propria vendetta; è il compimento di un destino ineluttabile contro cui l'uomo è costretto a sottomettersi, inerme.

All'interno di questo ristretto gruppo di esemplari urbani si possono riconoscere, sulla scorta della classificazione operata da C. Robert, due grandi classi<sup>113</sup>. La prima, in cui si annoverano tre sarcofagi<sup>114</sup> (*app. II, n. Nio 01*), si caratterizza per la presenza ai lati del fregio degli dei vendicatori, Apollo e Diana, colti nell'atto di scagliare le infallibili frecce, mentre al centro si stagliano le figure dei Niobidi che, contorti dal dolore per le ferite letali, si accasciano al suolo. Se ad accompagnare le ragazze è una vecchia nutrice, i fanciulli sono assistiti da un pedagogo che, alzando il volto verso Apollo, sembra quasi ammonire il dio per l'orrendo massacro e nel contempo tenta di dare vanamente asilo al più piccolo dei pupilli; a completare la scena, sulla porzione sinistra delle composizioni, è Niobe colta nell'atto di sorregge il corpo ormai esanime di una delle figlie. Lungo i lati brevi ritornano nuovamente immagini di giovani morenti, mentre sui rilievi dei coperchi è raffigurato il momento immediatamente seguente: ecco i corpi straziati dei fanciulli innocenti ammassati l'un sull'altro, quattordici in tutto come la tradizione ovidiana aveva peraltro cercato di fissare. Le composizioni dei sarcofagi si ripetono in maniera pressoché pedissequa e riutilizzano schemi di consolidata tradizione, desunti sovente da repertori diversi, quali la produzione vascolare apula, a cui è da ricondurre il motivo del giovane che soccorre un Niobide morente, o quella pittorica, donde gli artigiani recuperano il tipo della nutrice che sorregge una fanciulla esanime. In particolare, quest'ultimo gruppo, presente nel quadretto marmoreo pompeiano dalla Casa del Marinaio, è di derivazione ellenistica.

<sup>109</sup> Ov. *met.* VI, 288-289: "le sorelle stavano accanto ai catafalchi dei fratelli con abiti neri e capelli sciolti" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>110</sup> È proprio in questo periodo che fiorisce la moda di utilizzare modelli mitici alti per esprimere la crudeltà e l'ineluttabilità di una morte che sopraggiunge impietosa; ZANKER, EWALD 2008, p. 357.

<sup>111</sup> Ov. *met.* VI, 217-244 (per lo sterminio dei figli maschi) e 286-301 (per l'uccisione delle fanciulle).

<sup>112</sup> Cfr. ZANKER, EWALD 2008, pp. 43-44 e pp. 76 e ss.

<sup>113</sup> ASR III.3.3, pp. 373 e ss. Per un compendio di sarcofagi con il mito di Niobe si veda anche KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 169; SALVO 2008-2009, pp. 57-68.

<sup>114</sup> Trattasi dei manufatti conservati a: Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, dalla Via Appia, età medio antonina (su cui da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 358-359); Città del Vaticano, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri, da Roma, Porta S. Sebastiano, 160 d.C. (su cui: ASR III.3.3, pp. 379-380, n. 313; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 49, n. 47, SCHMIDT 1992, p. 910, n. 9); Londra, Soane Museum, si conserva solo un frammento del rilievo del coperchio (su cui ASR III.3.3, p. 380, n. 314).

Ora, assai difficile è individuare elementi inequivocabili che permettano di riconoscere, senza ragionevoli dubbi, gli echi del racconto ovidiano. Il primo divario tra testo e immagine è certamente da ricercare nel fatto che maschi e femmine sono uccisi contemporaneamente, senza rispettare il divario di tempo e di luogo intercorso tra le due stragi. Eppure, un ricordo di questa distinzione pare essere registrata in un sarcofago a Monaco<sup>115</sup> (*app. II, n. Nio 01*) ove, sebbene entro lo sfondo unitario di una tenda, si assiste a una netta separazione tra i due sessi: le fanciulle sono collocate nella metà sinistra del rilievo chiuso dalla figura di Diana, i maschi occupano invece la porzione destra che termina con Apollo saettante. E la medesima volontà di sottolineare una diversità di ambientazione è resa manifesta sui rilievi dei coperchi dei sarcofagi di questa classe e in particolare su un esemplare ai Vaticani<sup>116</sup> (*tav. 26, fig. 102*), in cui non solo i corpi esanimi dei figli di Niobe sono divisi per sesso, ma le fanciulle si dispiegano tutte ammassate entro il fondo di una tenda, a evocare così un contesto d'interno, mentre quelli dei fratelli in un terreno accidentato. È pur vero però che il presente motivo non è tipico solo di Ovidio, ma ricorre più in generale in tutta la letteratura. Inoltre, il riferimento a un terreno roccioso sembra semmai rievocare quella parte di tradizione, che affonda probabilmente le sue radici nella perduta tragedia sofoclea e che ritorna poi negli scritti di Apollodoro e Igino, secondo cui il massacro dei figli maschi della Tantalide sarebbe avvenuto durante una caccia sul monte Citerone. E in questo senso, il riferimento all'attività venatoria sembra peraltro essere rievocata dalla figura di un giovane che, sulla sinistra dei fregi della fronte, stringe nella mano levata due giavellotti. In altre parole, manca qui del tutto uno degli elementi precipui del racconto di Ovidio, ossia la presenza dei cavalli. Questo significativo elemento compare però sui lati brevi dei sarcofagi a Monaco e ai Vaticani (*app. II, Nio 01 e tav. 27, fig. 103*): vicino a due giovani morenti, si staglia un'immagine equina rampante. Suggestivo, ma forse azzardato, sarebbe ritenere questo elemento un *indicatore "ovidiano"*, giacché potrebbe connotarsi anche come ulteriore riferimento all'attività venatoria cui sarebbero stati intenti i Niobidi, allorché le impietose frecce li colgono di sorpresa. Le tangenze dunque tra il racconto del cantore di Sulmona e le rappresentazioni funerarie si impostano certo a livello di temi, ma non è possibile individuare ulteriori indizi che permettano di ipotizzare precise e inequivocabili rispondenze.

Affatto insignificanti sono però gli spunti che si possono desumere da una più attenta e ampia lettura dei rilievi del coperchio del più volte citato sarcofago di Monaco (*app. II, Nio 01*). Sul frontone che calca la sommità del lato breve sinistro è raffigurata una donna il lutto, accovacciata e tutta ammantata, in cui si deve verisimilmente riconoscere Niobe<sup>117</sup>; la presenza di elementi rocciosi che circondano la boriosa protagonista è forse allusione alla sua imminente pietrificazione. Se si accosta la presente raffigurazione con quella che compare sul rilievo frontale, in cui si accalcano i corpi esanimi dei figli, non possono non riecheggiare, ma questa è più una suggestione, i versi ovidiani: *orba resedit exanimis inter natos natasque virumque deriguitque malis [...] nihil est in imagine vivum [...] flet tamen*<sup>118</sup>. Piace a questo punto riconoscere, nell'unità decorativa del rilievo del coperchio, pur con una certa cautela, una *situazione "ovidiana"*.

Nei sarcofagi appartenenti alla seconda classe, in numero maggiore giacché si contano otto esemplari<sup>119</sup>, ai lati

<sup>115</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 114.

<sup>116</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 114.

<sup>117</sup> Sul frontone della cassa sovrastante il lato breve destro è invece raffigurata una corona d'alloro, di significato tutt'altro che chiaro. Potrebbe forse alludere alle corone utilizzate nel culto funerario ovvero a onorificenze ricevute in vita dal defunto, che in tal caso si deve immaginare di sesso maschile; ZANKER, EWALD 2008, p. 359.

<sup>118</sup> Ov. *met.* VI, 301-310: "priva di tutti, si siede tra i cadaveri dei figli, delle figlie, del marito, s'irrigidisce dal dolore [...] nulla di vivo in quell'immagine [...] piange, tuttavia" (trad. a cura di G. Chiarini). Si ricordi che il numero di figli raffigurati straziati dalla morte è, come vuole Ovidio, quattordici.

<sup>119</sup> E specificatamente i manufatti conservati a: Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano, rinvenuto nella vigna Lozano-Argoli, nei pressi di Porta Viminalis, 130-140 d.C. (su cui da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 359-361); Venezia, Museo Archeologico Nazionale, 150-170 d.C. (ASR III.3.3, p. 385, n. 316; SICTERMANN, KOCH 1975, p. 50, n. 49; SPERTI 1988, pp. 134-138; GEOMINY 1992, pp. 920-921, n. 32b); Providence, Rhode Island, School of Design, 160-190 d.C., da Roma, Via Salaria (su cui: OSTERSTROM RENGIER 1969; RIDGWAY 1972, pp. 99-102, n. 39; GEOMINY 1992, p. 920, n. 32c); Wilton House, Salisbury, Wiltshire, fine del II secolo d.C. (ASR III.3.3, pp. 383-384, n. 317; SICTERMANN 1968, pp. 180-220; GEOMINY 1992, p. 921, n. 32d); Roma, Villa Giustiniani-Massimo, frammentario (su cui ASR III.3.3, p. 385, n. 318); Roma, Palazzo Rondinini, frammentario

del fregio in luogo degli dei sono Anfione e Niobe. All'interno di questo gruppo, si possono riconoscere due grandi varianti: la prima, esemplificata da un sarcofago a Providence (*app. II, Nio 04*), si caratterizza per la ricerca di una maggiore profondità e spazialità, che tradisce l'influsso della pittura ellenistica; la seconda versione, di cui esempio è un manufatto ai Vaticani (*app. II, Nio 02*), sebbene riproponga i medesimi gruppi della prima variante, non solo li dispone diversamente, ma riduce la spazialità tra le figure cosicché queste sono maggiormente affastellate tra loro<sup>120</sup>. Il centro delle composizioni è sempre occupato dal tumulto causato dalla vana fuga dei figli della Tantalide, in cui sulla sinistra si può intravedere l'introduzione di un ulteriore pedagogo colto nell'atto di sorreggere non già un giovane, bensì una fanciulla morente; a differenza della precedente classe, qui i figli di Niobe non sono mai divisi per sesso. I coperchi mostrano solitamente Apollo e Diana colti nell'atto di scoccare le frecce mortali: la punizione sembra così provenire dall'alto, da un'entità invisibile, accrescendo ancor di più lo sgomento dell'osservatore davanti a uno sterminio perpetrato senza causa apparente. Come per il precedente gruppo, anche in questo caso nelle composizioni, che si ripetono in maniera piuttosto pedissequa, compaiono schemi iconografici di lunga tradizione: così è, ad esempio, per Anfione che replica nell'atteggiamento il pedagogo del celeberrimo gruppo statuario ellenistico (*tav. 27, fig. 104*); e al medesimo modello è pure da ricondurre l'immagine della Tantalide sul limitare destro dei fregi. Lo schema iconografico del Niobide ancora in sella a un cavallo ormai riverso, con le zampe anteriori, al suolo, sembra invece essere memore di quello utilizzato per il giovane presente nella pittura pompeiana della Casa del Marinaio<sup>121</sup> (quell'*Ilioneo*, di ovidiana memoria). Anche nel sarcofago, come nella pittura, il giovane ha la testa rivolta verso l'alto a guardare il cielo dal quale piovono le frecce mortali, forse in procinto di implorare pietà, ma in questo caso le mani reggono l'una le briglie, l'altra il mantello, mentre nella pittura un braccio è levato verso l'alto a rimarcare la supplica al dio.

Ma i manufatti di questa classe si distinguono dai precedenti per la presenza di un elemento nient'affatto secondario: l'uccisione dei figli di Niobe avviene mentre alcuni di essi sono a cavallo (*app. II, Nio 02-09*). Ebbene, la presenza esplicita dei fanciulli a cavallo è un elemento caratteristico e caratterizzante unicamente il testo del poeta augusteo, tanto che vi si può forse riconoscere un *indicatore "ovidiano"*<sup>122</sup>. Ma a ben vedere suddette tangenze, lungi dall'essere univoche, sono di natura *"indiretta"*, giacché la presenza di Niobidi raffigurati nella nobile arte dell'equitazione è già attestata nel precedente repertorio figurativo<sup>123</sup>. In particolare, il modello a cui gli scalpellini attingono a piene mani è forse da ricercare in una pittura ellenistica, di cui rimane pallido riflesso nei quadri pompeiani dalla Casa del marinaio, da Villa Imperiale e dalla Casa VII 6, 28<sup>124</sup> (*tav. 25, figg. 97-99*); e al medesimo archetipo ha forse guardato lo stesso Ovidio<sup>125</sup>. La più ampia divergenza che si può riscontrare tra il racconto del poeta e l'iconografia sta nel fatto che nei fregi non è rispettato il divario di tempo e di luogo intercorso tra il massacro dei figli maschi e quello successivo delle fanciulle. Se però si parte dal presupposto che le immagini sui sarcofagi hanno anzitutto un fine comunicativo, la crasi di due momenti che non solo in Ovidio,

(su cui ASR III.3, p. 385, n. 319); Città del Vaticano, Museo Chiaramonti, frammanetario, inizi età antonina (su cui ASR III.3, p. 385, n. 320); perduto, rimane solo il ricordo, privo di riferimento fotografico, in ASR III.3, p. 385, n. 321.

<sup>120</sup> Si veda ZANKER, EWALD 2008, pp. 77-78. Per un'analisi comparativa degli elementi caratteristici dei due sottogruppi si veda: SPERTI 1988, pp. 134-138.

<sup>121</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 5.3, nota 93.

<sup>122</sup> La vicinanza tra il fregio e il testo di Ovidio, giocata sulla presenza dei giovani a cavallo, è sottolineata anche in ZANKER, EWALD 2008, p. 77.

<sup>123</sup> Si ricordi altresì che negli scritti di APOLLOD. III, 5-6 e HYG. *fab.* 9, fortemente debitori della tragedia sofoclea, la presenza dei cavalli, pur non essendo menzionata, è resa implicita dal fatto che i Niobidi sono a caccia.

<sup>124</sup> Sulle quali si veda *supra* nel presente capitolo, Paragrafo 5.3, note 93, 94, 95. Già C. Robert ipotizzava che la presenza dei Niobidi sui destrieri fosse da ricondurre a un prototipo tardo-ellenistico, di cui rimarrebbe memoria appunto nei dipinti pompeiani; ASR III.3.3, p. 375; ipotesi ripresa anche in: HELBIG 1963, pp. 810-811; OSTERSTROM RINGER 1969, p. 182; SPERTI 1988, p. 136; ZANKER, EWALD 2008, p. 77. HERRMANN 1975, pp. 89-90 colloca invece il prototipo in età classica. Secondo altra parte della critica il modello pittorico sarebbe stato combinato con altri tipi e fonti di ispirazione in una composizione unitaria creata all'interno delle botteghe appositamente per i sarcofagi: RIDGWAY 1972, p. 101; ma cfr. anche KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 169.

<sup>125</sup> C. Robert poneva già in luce le strette somiglianze tra la raffigurazione dei Niobidi quale appare sui sarcofagi e la descrizione delle *Metamorfosi*, supponendo di conseguenza che il prototipo pittorico da cui sarebbero derivate le composizioni funerarie doveva essere noto anche al cantore di Sulmona; ASR III.3.3, p. 376.

ma in tutta la tradizione letteraria, risultano separati è funzionale ad aumentare l'atrocità della scena, provocando così nell'osservatore una forte scossa emotiva<sup>126</sup>.

Una pallida eco delle parole ovidiane si può inoltre intravedere nella figura di Niobe, emarginata sul limitare destro del fregio, con il volto ansioso girato verso l'alto per invocare la fine del massacro, un'angoscia a cui fa da quinta scenografica il manto che, dietro le spalle, le si gonfia nella *velificatio*; su di lei, a cercare riparo dai dardi impietosi, si getta una bimba. Tale schema non può non rievocare il testo delle *Metamorfosi* e in particolare il momento in cui la donna, dopo aver perso tutto, si rivolge agli dei implorando una pietà che non verrà concessa, mentre tenta di proteggere la figlia più piccola<sup>127</sup>. Epperò, anche in questo caso il modello è probabilmente da ricercare, più che nel testo ovidiano, nella precedente produzione scultorea, ossia nel gruppo raffigurante l'uccisione dei Niobidi, di cui la migliore copia si conserva agli Uffizi fiorentini; opera cui, probabilmente, si è ispirato anche il poeta augusteo. E dunque ancora una volta le tangenze tra i due repertori, letterario e figurativo, seppur presenti, sono di natura "indiretta", ossia imputabili alla comune influenza da un repertorio figurativo condiviso.

Riassumendo, nella produzione di sarcofagi l'unico tema a essere messo in scena, giacché funzionale al contesto, è quello dello sterminio dei Niobidi. Nei manufatti appartenenti alla prima classe non è possibile individuare significativi punti di contatto con le *Metamorfosi* che superino il generico rimando a livello di temi. Tuttavia, la rilettura in sistema della decorazione del coperchio di un esemplare di Monaco (*app. II, Nio 01*), in cui accanto alla raffigurazione dei cadaveri dei giovani sulla fronte è presente sul rilievo laterale Niobe piangente (in procinto di pietrificarsi?), permette di riconoscere un'ampia "situazione ovidiana". Significativi sono poi gli spunti che emergono dal raffronto dei sarcofagi appartenenti alla seconda classe con le *Metamorfosi*, giacché la presenza dei cavalli si connota come un *indicatore "ovidiano"*; a sua volta la figura di Niobe, che tenta vanamente di proteggere la più piccola delle figlie, mostra precisi rapporti con la descrizione del poeta, tanto che può essere classificata come un'*iconografia "ovidiana"*.

<sup>126</sup> ZANKER, EWALD 2008, pp. 357-358.

<sup>127</sup> Ov. *met.* VI, 298-300: *quam toto corpore mater, tota veste tegens «unam minimamque relinque; de multis minimam posco» clamavit «et unam»* ("con tutto il corpo e tutta la veste la copre e «Lasciami l'ultima» grida la madre, «è la più piccola! Di tutte, ti chiedo solo la più piccola, lei sola!»"; trad. a cura di G. Chiarini).



## CAPITOLO VI

### ... PROVOCAT ET PHOEBUM ... LA STORIA DI MARSIA IL BORIOSO

#### 6.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA

Il mito del superbo Satiro, che ha l'ardire di sfidare in una gara musicale Apollo in persona, è narrato da Ovidio nel VI libro delle *Metamorfosi*<sup>1</sup>, libro in cui si concentrano le storie di *hybris* punita; ma questa drammatica vicenda doveva interessare particolarmente il cantore della forma in cambiamento, giacché ne tratta pure nei *Fasti*<sup>2</sup>. Nelle due opere il poeta, lungi dal replicare in maniera pedissequa il medesimo racconto, concentra la propria attenzione su momenti diversi della storia, trattando con ampio respiro ora l'uno ora l'altro episodio, cosicché i due scritti si completano reciprocamente. Nel poema che canta le festività del calendario romano Ovidio, invero, si diletta nel narrare l'antefatto della storia – dall'invenzione del flauto per opera di Minerva, al suo ripudio, sino al fatale ritrovamento da parte di Marsia –, mentre gli eventi conclusivi sono trattati in maniera piuttosto veloce. Viceversa nelle *Metamorfosi*, in cui l'antefatto compare solo a guisa di citazione, l'attenzione del Sulmonese si concentra proprio sul drammatico epilogo della vicenda, in particolare sui macabri effetti della punizione inferta da Apollo sul corpo del Satiro e, come di norma, sul motivo della trasformazione. Le narrazioni, sebbene abbiano nelle due opere sviluppo diverso, possono essere però suddivise in entrambi i casi in due grandi atti, caratterizzati da scene diverse e spesso con differente valenza, ora prevalentemente letteraria ora più ricche di particolari visivi. Ma proviamo ad analizzare, confrontandoli insieme, i racconti forniti dal poeta, sì da individuare tutte quelle descrizioni che meglio di altre possono evocare, nella mente del lettore, delle immagini (*app. I.6*):

#### Atto I

Nelle *Metamorfosi* gli eventi preludio alla punizione di Marsia sono trattati in maniera molto succinta, tanto che il primo atto si compone di un unico grande *Antefatto* (VI, 382-385) a valenza letteraria. Qui gli episodi dell'invenzione del flauto per opera di Minerva, del suo ritrovamento da parte di Marsia (tema che più che essere accennato è lasciato all'immaginazione del lettore) e della gara con Apollo, sono sinteticamente ricordato in soli tre versi.

Nei *Fasti* invece, come precedentemente accennato, l'attenzione di Ovidio si concentra proprio sugli eventi iniziali della storia, tanto che il I atto può essere suddiviso in tre scene: *L'invenzione del flauto* (VI, 695-702), *Il ritrovamento del flauto da parte di Marsia* (VI, 703-706) e *La gara musicale* (VI, 707). Nella prima, a valenza prevalentemente descrittiva, Minerva parla in prima persona e racconta della propria creazione, l'*aulòs*, strumento dal piacevole suono, ma che disgraziatamente le altera le fattezze del volto. E così la dea, vedendosi un giorno con le guance innaturalmente gonfie in uno specchio d'acqua, getta via il flauto salutandolo con tali parole: *ars*

<sup>1</sup> Ov. *met.* VI, 382-400. Per una breve, ma esaustiva spiegazione di questo passo si veda FABRE-SERRIS 1995, pp. 78-80.

<sup>2</sup> Ov. *fast.* VI, 697-708.

*mihi non tanti est; valeas, mea tibia*; e lo lascia cadere lì, sulla riva. Ecco che lo strumento appena rigettato da Minerva è trovato da un Satiro (Scena 2: *Il ritrovamento del flauto da parte di Marsia*) che, dapprima, osserva meravigliato tale oggetto, poi inizia a soffiarcisi dentro e, udendo i dolci suoni, fa mostra in mezzo alle ninfe della propria bravura. L'immagine offerta dalle parole di Ovidio è di una tale freschezza, che nella mente del lettore non può non prendere corpo la figura di Marsia che, inizialmente, quasi in punta di piedi, si avvicina cautamente verso l'ignoto oggetto per poi suonarlo con spavalderia. Proprio tale spavalderia lo porta a sfidare Apollo, evento che, anche in questo caso, è appena accennato in una scena a valenza squisitamente letteraria (Scena 3: *La gara musicale*), giacché non travalica il confine di un verso. Ovidio quindi, nei propri componimenti, non sembra assolutamente interessato alla gara musicale, agli stratagemmi messi in atto da Apollo per uscirne vincitore ovvero ai giudici che vi presero parte.

## Atto II

Pure il secondo atto ha nelle due opere sviluppo diverso: se nelle *Metamorfosi* si possono riconoscere due scene, ossia *La punizione di Marsia* (VI, 385-395) e *La metamorfosi* (VI, 396-400), il racconto dei *Fasti*, decisamente più conciso, si chiude con la prima scena (*La punizione di Marsia*; VI, 707-708). Nel poema del cambiamento Ovidio si compiace nel raccontare la crudeltà della pena inferta da Apollo, con un'attenzione particolare al processo di scuoiamento del povero Sileno di cui, con dovizia di particolari, viene descritta l'anatomia che a poco a poco si intravede allorché inizia a essere sfilato dalla sua persona (*cutis est summos derepta per artus, nec quidquam nisi vulnus erat; cruor undique manat detectique patent nervi trepidaeque sine ulla pelle micant venae; salientia viscera possis et perlucens numerare in pectore fibras*; VI, 387-391)<sup>3</sup>. Ma questa narrazione, sicuramente d'impatto nell'animo del lettore che compiangere lo sciagurato Sileno, è solo apparentemente precisa, giacché a ben vedere non sono poi molti i particolari figurativi forniti da Ovidio, eccezion fatta per la puntuale descrizione anatomica. Non è infatti specificato chi scuoiava Marsia, sebbene il poeta lasci implicitamente intendere Apollo non essendovi altri protagonisti, ma soprattutto non è fornito alcun dettaglio in merito allo schema iconografico del flautista arrogante: come e dove esso è costretto, se legato o appeso a un albero ovvero altrove. Ad assistere alla drammatica punizione sono i Fauni campagnoli, i Satiri e il caro Olimpo, che piangono insieme la fine del loro compagno; e a questo pianto si uniscono anche tutti coloro che *montibus illis lanigerosque greges armentaque bucera pavit* (VI, 394-395). Qui lo scritto è, da un punto di vista figurativo, più vivido giacché con un breve lampo viene illuminata una scena fino a quel momento rimasta al buio, fornendo ambientazione, personaggi presenti e le azioni da essi compiute. Diversamente, nei *Fasti* il ricordo della punizione del Sileno è decisamente più celere, giacché l'unica scena del II atto (*La punizione di Marsia*) non occupa più di due versi. Epperò, rispetto alle *Metamorfosi*, anche se l'evento è appena accennato, sono forniti maggiori particolari figurativi, giacché Ovidio racconta di come sia Apollo in persona ad appendere Marsia (presumibilmente a un albero) e a scuoiarlo: *Phoebo superante pependit; caesa recesserunt a cute membra sua* (VI, 707-708).

Ma come ricordato precedentemente, il secondo atto del poema del cambiamento si compone di una ulteriore scena (*La metamorfosi*), assente invece nei *Fasti*, a valenza prevalentemente descrittiva. Le lacrime dei personaggi che piangono la sventura di Marsia, cadendo sul suolo erboso, danno vita a un corso d'acqua, *Phrygiae liquidissimus amnis* (VI, 400) che, attraversando i declivi, si getta nel mare<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Un riferimento interno alle *Metamorfosi* si può instaurare tra la descrizione dello scuoiamento di Marsia e l'effetto che la tunica imbevuta del veleno dell'idra di Lerna provoca sul corpo di Ercole (IX, 159 e ss.). In entrambi i casi Ovidio presta particolare attenzione al dolore che provano i protagonisti e coinvolge in questo dolore anche il lettore, attraverso le macabre descrizioni anatomiche dei corpi piagati. La somiglianza tra i due miti non è solo descrittiva, ma anche simbolica. Quando Ercole è arso da un fuoco interno causatogli dal veleno e la pelle gli si toglie di dosso, non ha più nulla dei tratti materni, ma mantiene solo l'immagine di Giove, suo padre. Sulla stessa linea lo scuoiamento di Marsia viene interpretato, soprattutto con la filosofia neo-pitagorica, come un momento di "rinascita": spogliati del corpo mortale e imperfetto si può aspirare al raggiungimento della divinità, in ugual maniera a Ercole che *ubi mortales Tirynthus exuit artus, parte sui meliore viget maiorque videri coepit et augusta fieri gravitate verendus* (Ov. met. IX, 268-270).

<sup>4</sup> Piace qui riportare le parole di G. Rosati: "lo sciogliersi in un pianto disperato [...] ha un legame col pianto senza fine di

## 6.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

Il mito dello sfortunato quanto sciocco Sileno e della sua tragica punizione è attestato per la prima volta nel VI secolo a.C., allorché Alceo di Messene vi dedica un breve epigramma<sup>5</sup>. Nella metà del V secolo a.C. Melanippo di Melo compone invece un ditirambo intitolato *Marsia*, ove è narrato il rifiuto del flauto da parte di Atena<sup>6</sup>; la fortuna che questo componimento trova tra i contemporanei è resa palese da un secondo e poco più tardo ditirambo scritto da Teleste di Selinunte<sup>7</sup>, in cui ritorna il motivo di una vanitosa Atena che, a causa del poco estetico rigonfiamento delle guance, scarta l'*aulòs* da lei inventato<sup>8</sup>. Anche Erodoto, interessato più che altro alle particolarità orografiche di Celene, accenna in maniera molto vaga al racconto: “là sta appeso l’otre fatto con la pelle del sileno Marsia: costui, a quanto narrano i frigi, fu scorticato da Apollo e la sua pelle fu appesa in quel luogo”<sup>9</sup>; le spoglie dello sfortunato Sileno si troverebbero dunque nei pressi della sorgente del fiume eponimo che attraversa la città<sup>10</sup>. Ora, si deve a ragione pensare che la vicenda del borioso Marsia fosse ormai ben conosciuta e codificata perché questo riferimento eziologico, molto sintetico e interessato solo al momento finale dell’intera vicenda, potesse essere facilmente compreso ai più.

Nel IV secolo a.C. è con Palefato<sup>11</sup> che si inizia a sciogliere la trama del mito: Marsia è un pastore che, dopo aver trovato il flauto rigettato da Atena, giunge a gara con il dio della musica in persona. Sconfitto da Apollo, il Satiro sarà costretto a pagare tutte le conseguenze del proprio gesto superbo venendo scorticato vivo. Compare qui per la prima volta, a guisa di epilogo della vicenda, il motivo della metamorfosi: dal sangue di Marsia si genera l’omonimo fiume della Frigia.

Tra il II e il I secolo a.C. Archia di Mitilene<sup>12</sup> introduce il motivo del Marsia appeso, fatto questo che lascia supporre una sua ispirazione alle coeve rappresentazioni figurate<sup>13</sup>. Nel breve epigramma l’autore si sofferma sul

Niobe”; ROSATI 2009, p. 306. Il mito di Marsia ha valore eziologico, giacché è volto alla spiegazione dell’idronimo del più noto affluente del Meandro che attraversa la Frigia. Ma la leggenda diviene altresì specchio dell’antinomia tra due tipi di musica: quella armonica prodotta dagli strumenti a corda e quella a fiato caratterizzata da suoni striduli, di contenuto prevalentemente ritmico. Esempio in questo senso è quanto narra Plutarco (*Alc.* 2, 5-6): il giovane protagonista che avrebbe dovuto imparare l’uso del flauto si rifiuta, in quanto strumento poco consona a un *καλός και αγαθός*, dato che non solo altera la fisionomia del volto, ma non permette neppure l’uso della parola. Non a caso, infatti, alla fine del proprio discorso Alcibiade pronuncia tali parole: “abbiamo Atena come fondatrice e Apollo come iniziatore della razza; di essi la prima buttò via il flauto, l’altro addirittura scorticò il flautista” (trad. a cura di D. Magnino). Cfr. anche DALTROP 1980, p. 8.

<sup>5</sup> AP. XVI, 8. L’autore accenna brevemente all’agone musicale (“a divina tenzone, tu mortale, con Febo un dì venisti”) e, rivolgendosi direttamente allo sfortunato Sileno, afferma che ormai già dei “ceppi ti serrano le mani” (entrambe le traduzioni sono a cura di F. M. Pontani). Compare dunque qui per la prima volta il motivo del Marsia *religatus*. Una panoramica sulle fonti letterarie relative al mito è offerta in: WEILER 1974, pp. 37-59; RAWSON 1987, pp. 3-16; WEIS 1992a pp. 366-368; GORETTI 2004, pp. 35-37; SALVO 2008, pp. 88-91.

<sup>6</sup> PMG fr. 758, Page; si veda WEIS 1981, pp. 20, 23; GORETTI 2004, p. 35. Non vi è però alcuna indicazione precisa sulla datazione di questo ditirambo e quindi, per il suo inquadramento temporale, ci si deve basare sulla cronologia di quello che la critica ha voluto riconoscere come l’autore: Melanippo di Melo; WEIS 1981, p. 29, nt. 13.

<sup>7</sup> *Ibidem*, loc. cit.

<sup>8</sup> Il motivo di Atena quale ideatrice del flauto, in realtà, non è propriamente ateniese, bensì beota: la dea avrebbe voluto, con tale strumento, imitare i lamenti delle Gorgoni superstiti dopo l’uccisione di Medusa da parte di Perseo (Pi. P. XII, 16-24). È perciò probabile che la tradizione mitologica della Beozia si sia incontrata con quella ateniese di Marsia, il suonatore del flauto, e che sia avvenuta una crasi tra le due. Atena quindi sarebbe stata sì l’ideatrice dello strumento a fiato, ma, pentendosi, lo avrebbe poi subito rigettato; si veda DALTROP 1980, p. 8.

<sup>9</sup> HDT. VII, 26, 3 (trad. a cura di F. Bevilacqua).

<sup>10</sup> Sulla scia di quanto scritto da Erodoto, un secolo dopo anche Senofonte informa che le pelli del superbo Satiro, risultato della punizione a lui inflitta, sono appese da Apollo nell’antro di una grotta in cui sono le sorgenti di un fiume, che da quel momento prende il nome di Marsia (“a Celene [...] ne appese la pelle nell’antro in cui sono le sorgenti del fiume; e proprio per questo il fiume avrebbe il nome di Marsia”: XEN. *An.* I, 2, 8; trad. a cura di F. Ferrari). Esistevano però, in più località dell’Oriente, diversi rivoli e corsi d’acqua che recavano il nome Marsia: ciò ha fatto supporre un’originaria natura del Satiro come demone delle acque sotterranee; GUIDORIZZI 2000, p. 445. La storia di Marsia pare connotarsi come il frutto della crasi tra la tradizione frigia e quella greca; WEIS 1992a, p. 371.

<sup>11</sup> PALAEPH. 47.

<sup>12</sup> AP. VII, 696.

<sup>13</sup> Cfr. GORETTI 2004, p. 35, nt. 12.

corpo ferino del Satiro che dondola appeso a un pino, creando così un'immagine ricca di sensibilità e malinconia ("dondoli il corpo ferino sferzato dai venti, meschino, sospeso a un pino dalla chioma folta. Dondoli, satiro, tu che abitavi le rupi a Celene, per quell'impari sfida con Apollo")<sup>14</sup>. Diodoro Siculo<sup>15</sup>, nel I secolo a.C., fornisce uno dei più completi racconti, che però non godrà in seguito di alcuna fortuna: Marsia, inventore del flauto a due canne, giunge in Nisa a seguito del corteo della Grande Madre Cibele. Li incontra Apollo e lo sfida in una gara musicale: Marsia suona l'*aulòs* e il dio la propria lira<sup>16</sup>; come giudici accorrono tutti gli abitanti della città. Il Sileno è così capace che in un primo momento sembra persino avere ragione su Apollo, il quale però suona una seconda volta accompagnando alla musica il canto. Il verdetto finale assegna al dio la vittoria, che infligge a cotanta presunzione una pena esemplare: scuoiava vivo Marsia.

In età augustea l'episodio è trattato da Ovidio in più opere: nelle *Metamorfosi*<sup>17</sup>, nei *Fasti*<sup>18</sup> e nell'*Ibis*<sup>19</sup>. Se nell'opera che canta le festività del calendario romano è narrata in maniera più ampia l'intera vicenda, con particolare attenzione all'antefatto, negli altri due scritti l'accento cade invece sulla crudeltà e crudeltà della punizione. Ricca di non secondarie varianti è la versione fornita da Igino<sup>20</sup>: l'ideatrice del flauto, Atena, suona durante un banchetto il nuovo strumento, generando l'ilarità dei divini commensali, giacché le sue guance si gonfiano in maniera buffa e innaturale. Un giorno Pallade esercitandosi presso una fonte, vi scorge la propria immagine deformata e getta il flauto, lanciandovi sopra una cupa maledizione: chiunque lo avesse raccolto sarebbe andato incontro a una terribile punizione<sup>21</sup>. Ecco che sopraggiunge il povero Sileno che, trovato lo strano strumento, sfida il dio della musica. I giudici, le Muse, sono pronti e la gara ha inizio: la bravura di Marsia è tale che sembra prossimo alla vittoria, ma a quel punto Apollo, con un meschino stratagemma, capovolge la lira e la suona al contrario<sup>22</sup>. La maledizione di Atena si è compiuta e le Muse non possono che assegnare la vittoria al dio; quest'ultimo decide di legare l'impudente Sileno a un albero, mentre uno Scita lo scortica<sup>23</sup>. Il motivo del tranello, grazie al quale Apollo riesce ad avere ragione del Sileno è registrato anche nel racconto di Apollodoro, ove peraltro si chiariscono più esplicitamente i termini della tenzone: il vincitore può disporre dello sconfitto a proprio piacimento<sup>24</sup>.

Ora, sebbene nel corso del tempo l'impalcatura generale del racconto venga rispettata, il mito subisce tutta una serie di varianti – linfa vitale di ogni storia a carattere leggendario –, che riguardano in particolare: l'albero a cui Marsia

<sup>14</sup> AP. VII, 696 (trad. a cura di F. M. Pontani).

<sup>15</sup> D. S. III, 59, 1-5.

<sup>16</sup> Come ha ben notato il Guidorizzi la contesa tra Apollo e Marsia assume un carattere allegorico. Essa rappresenta il contrasto tra l'equilibrio della ragione e la passionalità degli istinti, tra la musica apollinea della lira e quella dionisiaca del flauto (strumento considerato per eccellenza estatico); GUIDORIZZI 2000, p. 443.

<sup>17</sup> Ov. *met.* VI, 382-400.

<sup>18</sup> Ov. *fast.* VI, 695-710.

<sup>19</sup> Ov. *Ib.* 341-342 e 549-550.

<sup>20</sup> HYG. *fab.* 165.

<sup>21</sup> Questo antefatto sarà ripreso anche in PLU. *Cohib. ira*, 456 B, con una lieve variante. Qui è Marsia in persona a consigliare ad Atena di abbandonare lo strumento e prendere le armi. La dea però continua imperterrita nella propria arte, fino a che non vede l'immagine deforme del proprio volto riflessa in uno specchio d'acqua.

<sup>22</sup> È molto interessante notare come sovente Apollo non vince perché realmente più bravo di Marsia, ma solo grazie a uno stratagemma, trasgredendo così alle regole dell'agone. Non è un caso dunque se nelle fonti antiche compaiono citazioni del tipo: "ammirato quello che, se le Muse avessero voluto dare un giudizio obiettivo, sarebbe stato vinto nella gara di musica e scorticato lui da Marsia! Invece il poveretto è stato imbrogliato e, ingiustamente soccombendo, ha dovuto morire" (LUCIANUS *DDeor.* 8, 16, 2; trad. a cura di F. Mattomini); oppure: "e quelle canne che al pari di cetra suonavano dolci" (AP. XVI, 8; trad. a cura di F. M. Pontani).

<sup>23</sup> Nella maggior parte delle versioni è Apollo in persona a spellare il Sileno. La comparsa di questo personaggio, come è stato ben notato dal Guidorizzi, un barbaro per eccellenza che diviene l'esecutore materiale della pena, serve a preservare il dio Apollo da un atto profano. Lo Scita, proprio in quanto barbaro al di fuori di ogni legge, ben poteva prestarsi al compimento di una simile atrocità; cfr. GUIDORIZZI 2000, p. 44, nt. 801.

<sup>24</sup> APOLLOD. I, 4. In questo caso Apollo suona subito la lira capovolta, invitando il Sileno a fare altrettanto. Ciò è ovviamente impossibile e il dio vincitore punisce Marsia appendendolo a un pino e scorticandolo vivo.

è avvinto, che può essere un pino<sup>25</sup> o un platano<sup>26</sup> ovvero una pianta generica senza una precisa indicazione<sup>27</sup>; la modalità con cui il Sileno viene costretto, cioè legato semplicemente<sup>28</sup>, appeso<sup>29</sup> oppure non essere specificata affatto<sup>30</sup>; il modo in cui Apollo riesce a vincere, se grazie alla propria bravura<sup>31</sup> o attraverso il ricorso a un sordido inganno<sup>32</sup>. Esiste però anche una diversa versione del mito, forse frutto di una rielaborazione del I secolo d.C. verisimilmente italica, che prende sempre le mosse dalla famosa gara musicale con Apollo e dalla successiva sconfitta del Sileno, ma poi segue uno sviluppo tutto particolare. Marsia, infatti, sarebbe riuscito a sfuggire dalla punizione a lui riservata e si sarebbe rifugiato in Italia, dove avrebbe fondato la città di Archippe, presso il lago Fucino, divenendo così il capostipite eponimo della popolazione dei Marsi (*sed populis nomen posuit metuentior hospes, cum fugeret Phrygias trans aequora Marsya Crenas, Mygdoniam Phoebi superatus pectine loton*<sup>33</sup>).

Negli autori romani dal II secolo d.C. in poi è fortemente accentuato il carattere sciocco e borioso di Marsia, caricandolo così di un tratto psicologico negativo che prima non possedeva. Nei precedenti autori infatti il Sileno, disgraziatamente, trova sì il flauto e sfida Apollo, ma non gli viene mai attribuita un'eccessiva stoltezza d'animo e, anzi, le sue doti musicali sono paragonabili a quelle di Febo; la tragica punizione cui va incontro è stata spesso raccontata con compartecipazione e compassione. La presunzione con cui tale personaggio è invece tratteggiato nei secoli più tardi, è chiaramente visibile nei *Florida* di Apuleio<sup>34</sup>, dove Marsia è descritto accentuandone il più possibile le fattezze ferine (*Phryx cetera et barbarus, vultu ferino, trux, hispidus, inlutibarbus, spinis et pilis obsitus*<sup>35</sup>), specchio esteriore della rozzezza interiore. Tutto il racconto ruota attorno alla figura di questo sciocco Sileno che, oltre a voler sfidare il dio, arriva persino a ingiurarlo, fatto che mette ancora più in risalto la bellezza di Apollo rispetto alla bestialità di Marsia (*laudans sese, quod erat et coma relincinus et barba squalidus et pectore hirsutus [...] contra Apollinem – ridiculum dictu – adversis virtutibus culpabat, quod Apollo esset et coma intonsus et genis gratus et corpore glabellus et arte multiscius et fortuna opulentus*<sup>36</sup>).

Nonno di Panopoli, ormai nel V secolo d.C., più volte ricorda nella propria opera questa vicenda<sup>37</sup>. In particolar modo egli immagina che il dio, dopo aver scuoiato Marsia, trasformi la sua pelle in un otre e lo attacchi a un albero; proprio quest'otre, abbracciato e gonfiato dal vento, ancora sembra emettere dolci suoni<sup>38</sup> sicché Apollo, impietositosi, decide di tramutare il Sileno in fiume. La fama di Marsia e delle sue capacità musicali che lo portarono all'ardire di sfidare Febo, rimasero imperiture nel corso del tempo, tant'è che persino Dante ricorda l'episodio dello scorticamento nella sua celeberrima opera: "o buono Apollo, [...] entra nel petto mio, e spira tue sì come quando Marsia traesti de la vagina de le membra sue"<sup>39</sup>.

<sup>25</sup> Ad esempio in: *AP.* VII, 696; *APOLLOD.* I, 4; *LUCIANUS DDeor.* 80, 314-315.

<sup>26</sup> *PLIN. nat.* XVI, 240.

<sup>27</sup> Ad esempio in: *HYG. fab.* 165; *NONN. D.* I, 44 e XIX, 319.

<sup>28</sup> Così in: *AP.* XVI, 8 (motivo del *religatus*); *HYG. fab.* 165 (motivo dell'*adligatus*).

<sup>29</sup> Si veda ad esempio: *AP.* VII, 696; *Ov. fast.* VI, 708. In *Hdt.* VII, 26, 3 e *Xen. An.* I, 2, 8, la pelle del Sileno è appesa in un antro in cui sono le sorgenti del fiume eponimo.

<sup>30</sup> *Ov. met.* VI, 382-400.

<sup>31</sup> *PALAEPH.* 47.

<sup>32</sup> Ad esempio *LUCIANUS DDeor.* 8, 16, 2. Inganno che pure prende forme diverse: aggiungere alla musica il canto (*D. S.* III, 59, 3) o suonare con la lira al contrario (*APOLLOD.* I, 4, 2; *HYG. fab.* 165).

<sup>33</sup> *SIL.* VIII, 502-503; il fatto che la città di Archippe avesse quale capostipite Marsia è notizia pure confermata in *PLIN. nat.* III, 108. Cfr. anche GUIDORIZZI 2000, p. 445, nt. 802.

<sup>34</sup> *APUL. flor.* III.

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *NONN. D.* I, 41-44; X, 230-234; XIX, 317-327.

<sup>38</sup> *NONN. D.* XIX, 319-322: "questi lo spogliò della pelle villosa, la attaccò a un alberello e ne fece un otre animato, e spesso, in cima all'albero, il vento si insinuava a gonfiare la forma che aveva il suo aspetto, come se ancora cantasse quel pastore che mai stava zitto" (trad. a cura di D. G. Piccardi).

<sup>39</sup> *Divina Commedia, Parad.* I, 13-21. Non deve stupire che questo truce mito compaia proprio nell'ultimo canto, quello del paradiso, in quanto l'immagine di Marsia strappata dal suo "involucro" bestiale, si presta a tutta una serie di interpretazioni simboliche. Essere selvaggio nell'aspetto, ma capace di una interiore sapienza, il suo scorticamento diviene emblema del processo di avvicinamento alla verità, dopo aver abbandonato la prigione corporea in cui l'anima è costretta. Apollo, dal canto suo,



## 6.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Nel mondo delle immagini il mito di Marsia gode di una immensa fortuna per un ampio arco temporale, dal V secolo a.C. sino almeno al IV secolo d.C. e questo accade per tutte le tipologie di manufatti: scultura, glittica, pittura, repertorio vascolare e mosaici. Dei diversi momenti della storia privilegiati sopra tutti furono i temi della gara musicale, assente però nelle opere di Ovidio, dell'invenzione del flauto e della punizione; episodi questi che mostrano periodi di alterna fortuna. Invero, se nel V secolo a.C. favorito è il tema del ritrovamento dell'*aulòs* in quasi tutte le classi di materiale, a partire dalla fine dello stesso secolo e poi soprattutto in quello successivo dominante sarà il momento dell'agone musicale, anche se non mancheranno esempi di rappresentazioni con la scena della punizione, tema che invece regnerà sovrano nel repertorio figurativo di età ellenistica. Numerosi sono i modelli creati e ai quali diverse composizioni hanno guardato più volte, ma raramente viene preso come punto di riferimento un solo archetipo: più spesso, infatti, ci si trova davanti a raffigurazioni che, partendo da modelli famosi e fors'anche attraverso la combinazione fantasiosa di diversi schemi, hanno caratteri più innovativi<sup>40</sup>.

È dunque a partire dal V secolo a.C. che si assiste allo sbocciare di testimonianze che hanno quale oggetto il tema del ritrovamento del flauto. Fulgido esempio sono due famosi gruppi statuari: il primo, attribuito a Mirone, è ricordato da Plinio<sup>41</sup>; il secondo, descritto da Pausania<sup>42</sup>, è forse opera di un ignoto artista di V secolo a.C.<sup>43</sup> La scultura mironiana<sup>44</sup> (tav. 27, fig. 105) è caratterizzata da due statue con andamento obliquo divergente: Atena ha appena rigettato la propria invenzione ed è in procinto di andarsene, mentre Marsia è da poco sopraggiunto, forse in punta di piedi come lascia suggestivamente supporre lo schema iconografico con la gamba destra tesa a sfiorare il suolo e le braccia nella tipica posizione di chi, cercando di reggersi in equilibrio, le fa oscillare in su e in giù<sup>45</sup>. Ciò che lega tra loro le figure, e fa sì che si possa parlare di "gruppo", è il convergere dei due piedi verso il punto centrale in cui, verisimilmente, doveva trovarsi l'emblema di tutta la drammatica storia: il flauto<sup>46</sup>. Della scultura citata da Pausania, forse una rielaborazione della più nota opera di Mirone, collocata sull'acropoli di Atene, resta solo una statuetta bronzea da Patrasso<sup>47</sup> che raffigura il Satiro con una mano sopra la nuca e l'altra volta verso

non è più il dio punitore crudele, ma il mistagogo che, attraverso la sofferenza, indica il cammino agli eletti; si veda GUIDORIZZI 2000, p. 444, nt. 801.

<sup>40</sup> Un'analisi della tradizione iconografica relativa al mito è fornita in: WEIS 1992a; GORETTI 2004, pp. 37-41; SALVO 2008, pp. 91 e ss.

<sup>41</sup> PLIN. *nat.* XXXIV, 57: *et Satyrum admirantem tibias et Minervam*. Vi sono alcuni dubbi, che oggi sembrano essere ormai superati, se per quello descritto dal naturalista si possa effettivamente parlare di gruppo. Plinio infatti non pone esplicitamente in relazione le due figure, ma prima menziona Marsia e poi Minerva in una sequenza che sembra essere quella tipica di un elenco. Questo fatto aveva all'epoca instillato il dubbio che si potesse trattare di due statue diverse e separate; cfr. WEIS 1979, p. 215.

<sup>42</sup> PAUS. I, 24, 1: "c'è poi una statua di Atena che batte Marsia poiché aveva raccolto il flauto, mentre la dea voleva che fosse gettato via" (trad. a cura di D. Musti).

<sup>43</sup> La Ridgway, poco convincentemente, credendo che Plinio non parli di gruppo propriamente detto, bensì di due statue distinte, utilizza il passo di Pausania a supporto e integrazione dello scritto del naturalista. Il periegeta fornirebbe così la prova che la creazione di Mirone fosse effettivamente un gruppo; RIDGWAY 1970, p. 85. Ugualmente il Lepore, che non crede alla presenza di due gruppi scultorei, ricostruisce l'opera mironiana con Atena che, avendo ancora in mano la seconda canna del flauto, sembra voler colpire con la parte terminale dello strumento il Sileno, che pertanto con un balzo indietreggia; LEPORE 1997, p. 230. Il primo studioso a supporre la presenza di due gruppi statuari fu il Sauer, sulla base del confronto con alcuni conii monetali di età adrianea; SAUER 1908, pp. 146-160; ipotesi ripresa e accettata in seguito con forza in WEIS 1979, soprattutto pp. 215-219, e in certa parte della critica successiva.

<sup>44</sup> Roma, Musei Vaticani, Museo gregoriano Profano; su cui: RIDGWAY 1970, p. 85 (che lo data negli anni compresi tra il 457-447 a.C., periodo di frizioni tra Atene e la Beozia); WEIS 1979, pp. 214-219; DALTROP 1980; WEIS 1981, p. 21 e pp. 57-62; DALTROP, *BOL* 1983; RAWSON 1987, p. 17; BOARDMAN 1991, pp. 80-83; WEIS 1992a, p. 369 n. 11 (per la sola statua di Marsia); LEPORE 1997, p. 230; BUMKE 2004, pp. 145-154.

<sup>45</sup> Il gesto di Marsia di alzare il braccio destro viene anche interpretato come timore per la propria persona e insieme come ammonimento allo spettatore affinché quest'ultimo non pecchi di *hybris*, infrangendo così le regole della cultura classica; DENTI 1991, p. 163-166.

<sup>46</sup> Il Boardman suppone una derivazione diretta di quest'opera dal ditirambo di Melanippo (PMG fr. 758, Page), che sembra descrivere esattamente il momento scelto dallo scultore; BOARDMAN 1956, pp. 19-20.

<sup>47</sup> Londra, British Museum; su cui si veda: WALTERS 1899, p. 35, n. 269; WEIS 1979, pp. 215-219; EADEM 1992a, p. 370, n. 15.

un'ipotetica Atena irata, nell'atteggiamento di chi, corrucciato e dispiaciuto, tenta di frenare i rimproveri a lui rivolti<sup>48</sup> (tav. 27, fig. 106). Anche il repertorio vascolare di V secolo a.C. sembra essere interessato unicamente ai prodromi della vicenda<sup>49</sup>. Innegabile è il riferimento serrato al panorama scultoreo coevo, come ben dimostrano, ad esempio, le immagini di Marsia in una *oinochoe* attica<sup>50</sup> (tav. 28, fig. 107), derivata dall'opera mironiana, oppure quella su un cratere a campana del Circolo del Pittore di *Pothos*<sup>51</sup> (tav. 28, fig. 108), dove lo schema iconografico ripropone in parte il Satiro tipo Patrasso<sup>52</sup>.

Nel IV secolo a.C. in un orizzonte dominato quasi interamente dalle rappresentazioni dell'agone musicale con Apollo, non mancano occorrenze relative al tema della punizione. Nelle esigue testimonianze provenienti dal repertorio vascolare greco<sup>53</sup>, Marsia è raffigurato legato con le mani dietro la schiena, seduto su una roccia o a terra, alla presenza di Apollo (tav. 28, fig. 109); una simile impalcatura compositiva, con Febo stante e il borioso flautista legato e accucciato su un masso, è pure utilizzata dagli incisori (tav. 28, fig. 110)<sup>54</sup>. Ora, non è affatto improbabile che tali attestazioni, in cui compare il motivo del *Marsyas religatus*, siano da far risalire a una pittura opera di Zeusi che Plinio, sempre parco di dettagli, così descrive: *Zeuxidis manu Romae [...] est [...] in Concordiae delubro Marsyas religatus*<sup>55</sup>. La pittura, oltre all'ovvia figura del protervo flautista, doveva rappresentare anche Apollo, Olimpo, Nike e lo Scita<sup>56</sup>.

A partire dalla seconda metà del IV secolo a.C. gli esemplari vascolari provenienti dall'Italia meridionale introducono il motivo del *Marsyas adligatus*: il Sileno, legato a un albero, può essere raffigurato in posizione stante<sup>57</sup> o inginocchiata<sup>58</sup> ovvero seduta<sup>59</sup> (tav. 29, fig. 111). Questo tipo iconografico è stato ricondotto a una

<sup>48</sup> La statua della dea doveva quindi trovarsi alla sinistra di Marsia, in posizione speculare rispetto alla composizione mironiana.

<sup>49</sup> Su un collegamento vagheggiato tra la maggior parte dei vasi e il più volte citato ditirambo di Melanippo si veda FRONING 1971, p. 35.

<sup>50</sup> 450-440 a.C., Pittore di *Codrus*, da Vari, Berlino, Staatliche Museen; su cui: WEIS 1979, p. 215; DALTROP 1980, pp. 11-12; WEIS 1981, n. 295, tav. 21; OAKLEY 1990, p. 34.

<sup>51</sup> Fine del V secolo a.C., Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta; su cui: WEIS 1979, pp. 216-217; EADEM 1981, n. 306, tav. 21; EADEM 1992a, p. 370, n. 16.

<sup>52</sup> Proprio la rappresentazione di questo vaso potrebbe costituire un aiuto nella ricostruzione dello schema iconografico di quell'Atena che, nel gruppo statuario, doveva essere affiancata al satiro tipo Patrasso. Occorre procedere però con estrema cautela nell'utilizzare tale raffigurazione per la ricostruzione dell'opera scultorea giacché, ad esempio, sull'*oinochoe* attica il riferimento al gruppo mironiano è solo per Marsia, ma non per Pallade, il cui schema è del tutto diverso rispetto al prototipo a tutto tondo. Si ricordino a tal proposito le parole di M. De Cesare: "l'uso di scorporare i gruppi scultorei in molteplici tipi iconografici, adoperandoli poi singolarmente in varie combinazioni" (DE CESARE 1997, p. 73).

<sup>53</sup> *Skyphos* attico, fine del IV secolo a.C. ca., Salonico, Museum (su cui: WEIS 1981, n. 31, tav. 12; RAWSON 1987, p. 207, n. A63; WEIS 1992a, p. 373, n. 48a); cratere a calice attico, 330-320 a.C. ca., da Al-Mina, Oxford, Ashmolean Museum (su cui: FRONING 1971, p. 36; WEIS 1981, n. 30, tav. 12; RAWSON 1987, p. 207, n. A61; WEIS 1992a, p. 373, n. 48).

<sup>54</sup> Si veda ad esempio: scarabeo, IV secolo a.C., Hermitage, St. Petersburg; su cui WEIS 1992a, p. 373, n. 48b.

<sup>55</sup> PLIN. *nat.* XXXV, 66. Il quadro è dipinto da Zeusi per Archelao I di Macedonia e diviene ben presto un importante manifesto politico. Sullo sfondo vi è certamente il dibattito musicale che contrappone alla soave musica apollinea della lira l'estatico suono del flauto, in certa misura negativo a causa del suo carattere dionisiaco e potenzialmente eversivo. Ma il quadro ha un ulteriore e più importante significato, ossia la glorificazione della dinastia macedone "nell'allegoria delle conquiste di Perdicca II e di Archelao nella Tracia, dove nel *Marsyas religatus* si deve così vedere un'allusione alla giusta punizione dei barbari da parte del re-Apollo": TORELLI 1990, p. 388.

<sup>56</sup> Acutamente M. Torelli nota un'altra importante allusione tra la figura di Olimpo e "quello del sommo monte della Grecia (dove è un celebre santuario di Apollo), monte che, grazie alle recenti conquiste, era ormai saldamente in mani macedoniche, con tutte le ovvie implicazioni sul piano della propaganda": TORELLI 1990, p. 388. Sulla pittura di Zeusi si veda anche: WEIS 1982, p. 23; RAWSON 1987, p. 44; WEIS 1992a, p. 373, n. 49.

<sup>57</sup> Ad esempio: cratere a calice apulo, terzo quarto del IV secolo a.C., Pittore di Dario (?), Bruxelles, Musees Royaux d'Art et d'Histoire (su cui: WEIS 1981, n. 42; TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, pp. 506-507, n. 108; RAWSON 1987, pp. 206-207, n. A60; WEIS 1992a, pp. 373-374, n. 52); bottiglia, secondo quarto del IV secolo a.C., da Paestum, Museo Nazionale (su cui: WEIS 1981, n. 66, tav. 14; TRENDALL 1987, pp. 341-342, n. 48, tav. 222 a-b).

<sup>58</sup> *Lekythos* a rilievo, 380-370 a.C. ca., incerta se di produzione attica o apula, da Armento, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; su cui: WEIS 1981, n. 44, tavv. 23, 13; EADEM 1982, p. 25, fig. 15; RAWSON 1987, p. 44 e p. 206, n. A59.

<sup>59</sup> Bottiglia forse apula, terzo quarto del IV secolo a.C., Warsaw, Muz. Nardowe; su cui: WEIS 1981, n. 43, tav. 13; EADEM 1982, p. 23-24, fig. 10.

monumentale pittura relativa alla storia di Amico, creata nell'Italia centrale intorno alla fine del V-inizi del IV secolo a.C.<sup>60</sup>. In un cratere del Pittore di Boston<sup>61</sup> (tav. 29, fig. 112), caso unico, è messo invece in scena il momento precedente in cui Atena, suonando il flauto, scorge la propria immagine deforme riflessa in uno specchio retto da un giovane, che ben potrebbe essere identificato come la personificazione di una fonte<sup>62</sup>. Nel Satiro che sopraggiunge da destra è da riconoscere Marsia, raffigurato nello schema iconografico desunto dal gruppo mironiano.

Sarà a partire dall'età ellenistica che il tema della tragica punizione diventerà prevalente nell'orizzonte figurativo, con l'introduzione di un ulteriore motivo: il tracotante flautista appeso a un albero, creato forse attraverso la rielaborazione dell'*adligatus*<sup>63</sup>. Il passaggio dall'uno all'altro tipo avviene all'interno del panorama statuario, con il tanto celebre quanto discusso gruppo del Marsia appeso, attribuito ad ambiente pergameno<sup>64</sup> e giunto nelle due varianti del "Marsia rosso" (tav. 29, fig. 113), datata alla fine del II secolo a.C., e quella successiva del "Marsia bianco" (metà del I secolo d.C.; tav. 29, fig. 114)<sup>65</sup>. Il gruppo consta di tre sculture, variamente disposte nello spazio nelle due repliche: il borioso protagonista rappresentato appeso a un albero; lo Scita nello schema dell'arrotino, colto nell'atto di molare il coltello; Febo seduto raffigurato in due posizioni: nel tipo dell'Apollo Liceo di Eufratore nella variante rossa; poggiato col braccio sinistro sulla lira e la mano destra avvicinata al viso in quella bianca. In tutta la successiva tradizione figurativa romana i due gruppi godranno di una smisurata fortuna (in particolar modo la variante rossa) e costituiranno dei modelli a cui gli artigiani spesso attingeranno.

Durante l'età augustea il mito del superbo Marsia non sembra aver goduto, almeno pubblicamente, di particolare fortuna<sup>66</sup>. Rimane forte, in questo periodo, l'influenza esercitata dai precedenti archetipi, in particolare dalla pittura di Zeusi collocata, a prestar fede a Plinio, nel Tempio della Concordia<sup>67</sup> e dal gruppo scultoreo raffigurante il Sileno appeso nella variante rossa, che A. Weis ha tentato di connettere con l'area del Tempio di Apollo Sosiano, ubicazione che però deve essere fatta risalire già a età sillana<sup>68</sup>. Quest'ultima opera, ad esempio, è presa a modello per la creazione dei rilievi scolpiti su un altare nel teatro di Arles<sup>69</sup>.

<sup>60</sup> WEIS 1982, p. 29; EADEM 1992a, p. 376.

<sup>61</sup> Cratere a campana, 370-360 a.C., Boston, Museum of Fine Arts; si veda: TRENDALL, CAMBITOGLOU 1978, p. 267, tav. 89, 2; DALTROP 1980, p. 10; WEIS 1981, n. 36; RAWSON 1987, pp. 18-19 e p. 192, n. A5.

<sup>62</sup> *Contra* SCHAUENBURG 1958, p. 43, che lo interpreta come Olimpo.

<sup>63</sup> WEIS 1992b, p. 66.

<sup>64</sup> Così SCHÖBER 1951, pp. 72-76. *Contra* WEIS 1981, pp. 32-37; EADEM 1992b, p. 66, che suppone un'origine italica.

<sup>65</sup> La differenza tra le due repliche consiste nel fatto che la variante rossa è animata da un maggiore *pathos* ed esprime quindi maggior dolore, mentre quella bianca pare essere più passiva; inoltre il viso del Marsia rosso appare distorto, giacché attraversato da una linea asimmetrica, mentre quello del Marsia bianco è, al contrario, simmetrico (WEIS 1992b, p. 19). Non ultima infine è la differente scelta del materiale utilizzato per la lavorazione: il pavonazzetto di Frigia per la variante rossa (con un evidente riferimento alle origini geografiche del mito) e il marmo pentelico per quella bianca. Tali diversità avevano spesso portato gli studiosi a ritenere che gli originali fossero due (così: SCHÖBER 1951, pp. 72-76; BORBEIN 1973, pp. 37-42), ipotesi che, a partire dai lavori della Weis, sembra essere ormai tramontata; WEIS 1981, EADEM 1992b, soprattutto pp. 19-34. Già il Mansuelli aveva supposto l'unicità dell'archetipo "ma subordinatamente all'ammissione di un intermediario almeno fra l'originale e la redazione in marmo rosso": *Galleria* 1958, p. 90. In generale, sul gruppo del Marsia appeso si veda: SCHÖBER 1951, pp. 72-76; SCHAUENBURG 1958, pp. 53-54; *Galleria* 1958, pp. 84-90; BORBEIN 1973, pp. 42-52; FLEISCHER 1972-1975, pp. 105-111; WEIS 1981, pp. 1-14; RAWSON 1987, pp. 53 e ss. e pp. 209-213, n. A69; WEIS 1992a, nn. 222 e 224; EADEM 1992b, pp. 57-83 (per la variante "rossa") e pp. 85-114 (per la variante "bianca"); HANNESTAD 1994, p. 194 (che ipotizza per l'archetipo una fattura bronzea).

<sup>66</sup> Per un'analisi dell'uso del mito nella logica di propaganda per immagini dell'età augustea si veda SALVO 2008, pp. 104-107.

<sup>67</sup> PLIN. *nat.* XXXV, 66.

<sup>68</sup> WEIS 1992b, pp. 66-67. Questa ipotesi, forse più una suggestione, si basa sul fatto che il gruppo in questione sarebbe stato in perfetta armonia con gli altri complessi decorativi presenti all'interno del Tempio, tra cui pure il gruppo scultoreo con l'uccisione dei Niobidi, che mettevano in scena miti apollinei (su cui si veda *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.3). Inoltre, proprio l'area *ad circum Flaminium* sembra essere stata ripetutamente utilizzata come luogo privilegiato per le esecuzioni di pene corporali e, in questo senso, mai raffigurazione si sarebbe rivelata più adatta.

<sup>69</sup> Età augustea, Arles, Musée Lapidaire; su cui: KLEINER 1973, pp. 387-388 (che suppone per l'esecuzione del lavoro la chiamata di maestranze italiche); WEIS 1981, n. 208; RAWSON 1987, pp. 61-62 e p. 143, n. 49 a-c; WEIS 1992a, p. 374, n. 54a; EADEM 1992b, p. 69.

La maggior parte delle attestazioni, prevalentemente pittoriche, proviene da ambito privato e i temi utilizzati in via esclusiva sono l'invenzione del flauto (Atto I, Scena 1 dei *Fasti*), il suo ritrovamento (Atto I, Scena 2 dei *Fasti*) e la punizione (Atto II, Scena 1 delle *Metamorfosi* e dei *Fasti*). I primi due episodi sono messi in scena in un affresco proveniente dalla Casa di *P. Cornelius Tages*<sup>70</sup> (tav. 30, fig. 115) e in un quadro del cubicolo della Casa di Apollo<sup>71</sup> (tav. 30, fig. 116), che fa sistema con altre pitture ubicate nel medesimo ambiente in cui, entro quinte architettoniche atte a rievocare una scenografia teatrale, compaiono i diversi protagonisti del mito<sup>72</sup>. Minerva è solitamente colta mentre, suonando il doppio flauto, scorge il proprio viso deforme riflesso in una polla d'acqua ai suoi piedi; nella pittura dalla Casa di *P. Cornelius Tages*, sulla destra della composizione, sopraggiunge Marsia nello schema iconografico del Satiro mironiano. Ora, proprio quest'ultima composizione merita una menzione particolare, giacché riporta alla memoria la descrizione che Ovidio fornisce nei *Fasti*<sup>73</sup>, soprattutto per quanto riguarda la figura del Sileno che, cautamente, in punta di piedi si avvicina. È pur vero però che nel racconto del poeta il borioso protagonista sopraggiunge e scopre l'ignoto oggetto solo una volta che la dea si è già allontanata. A ben vedere la raffigurazione rievoca la rappresentazione comparsa sul cratere del Pittore di Boston (tav. 29, fig. 112): in entrambi i casi Marsia entra in scena da destra, nel medesimo schema iconografico e la dea è colta nell'atto di suonare il flauto, con l'unica eccezione che nel vaso, a sostituzione della pozza d'acqua, è presente un giovane reggente uno specchio.

Il successivo e certo più drammatico momento della punizione è messo in scena in sei composizioni, non solo pittoriche, provenienti sia dall'area vesuviana sia da Roma stessa. Alcune raffigurazioni attingono a piene mani, e con grande fantasia, dalla precedente tradizione figurativa, unendo insieme schemi desunti da più repertori a creare immagini innovative: così è, ad esempio, per la pittura dalla Casa delle Pareti Rosse<sup>74</sup> (tav. 30, fig. 117), che recupera lo schema del Marsia *adligatus*, unendolo alla figura dello Scita nel tipo dell'arrotino desunto dal prototipo statuariale pergameno; il Sileno nel motivo del *religatus* lo si ritrova invece in uno dei quadri che decorano il già citato cubicolo della Casa di Apollo<sup>75</sup>. Tre pitture provenienti dalla Casa di *T. Dentathius Panthera*<sup>76</sup> (tav. 30, fig. 118), da Ercolano<sup>77</sup> (tav. 31, fig. 119) e da Roma<sup>78</sup> (tav. 31, fig. 120), nonché uno stucco dalla Basilica sotterranea vicino Porta Maggiore<sup>79</sup> (tav. 31, fig. 121), replicano invece la medesima impalcatura compositiva.

<sup>70</sup> I 7, 19, cubicolo (f), alcova, parete est, tratto centrale, zona superiore, III stile; si veda: RAWSON 1987, p. 19 e p. 113, n. 1; PPM I, p. 783.

<sup>71</sup> VI 7, 23, cubicolo (25), parete nord, tratto ovest, IV stile; si veda: WEIS 1981, n. 151; RAWSON 1987, pp. 166-167, n. III; CASO 1989, pp. 111-129; PPM IV, pp. 512-522.

<sup>72</sup> Nella parete ovest è raffigurata una triade di divinità in trono, interpretata rispettivamente come Libero-Bacco-Sole o, più probabilmente, Apollo-Febo al centro, Afrodite ed Espero ai lati. Al centro della parete nord campeggia la figura di Apollo che suona la cetra, mentre ai lati sono dipinti Minerva con il doppio flauto e Marsia con in mano lo strumento appena ritrovato. Su uno degli avancorpi architettonici che emergono dalla parete è presente pure una figura con berretto frigio e chitone, da alcuni interpretata come una donna (CASO 1989, p. 121), da altri come Olimpo (WEIS 1981, n. 151). Al centro della parete ovest è nuovamente raffigurato Apollo, seduto, nella posizione dell'Apollo Liceo. Ai lati si dispongono due pannelli nei quali sono dipinti rispettivamente Marsia *religatus* e Olimpo. Tutte le pitture con i personaggi protagonisti del mito sono intervallate da figure femminili e maschili, alcune delle quali in abiti orientali e spesso a mezzo busto, rappresentate entro avancorpi architettonici dietro a delle balaustre.

<sup>73</sup> Ov. *fast.* VI, 699-703: *faciem liquidis referentibus undis vidi virgineas intumuisse genas [...] abiectam [...]. Inventam satyrus primum miratur* ("ma, osservandomi il viso riflesso nell'acqua limpida, vidi le mie guance virginali rigonfie [...]. Lo gettai via [...]. Lo trovò un satiro che dapprima, [...] lo osservò meravigliato"; trad. a cura di F. Stok).

<sup>74</sup> VIII 5, 37, ambiente (c), parete sud, tratto centrale, IV stile; si veda: WEIS 1981, n. 158; RAWSON 1987, pp. 164-165, n. III; PPM VIII, p. 642; GORETTI 2004, p. 41.

<sup>75</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo note 71 e 72.

<sup>76</sup> IX 2, 16, cubicolo (b), parete sud, tratto est, III stile; si veda: WEIS 1981, n. 157; EADEM 1992a, p. 374, n. 53a; PPM IX, p. 10.

<sup>77</sup> Età neroniana, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; si veda: REINACH 1922, p. 30, n. 5; WEIS 1981, n. 156; RAWSON 1987, p. 135, n. 34; WEIS 1992a, p. 374, n. 53b.

<sup>78</sup> Nei pressi del Tempio della Pace, datazione incerta, Parigi, Musée du Louvre; si veda: REINACH 1922, p. 30, n. 6; WEIS 1981, n. 155.

<sup>79</sup> Datata all'età augustea, fondata da *T. Statilio Tauro*, capo dell'armata terrestre che affiancò la flotta di Ottaviano ad Azio. Aula di tipo basilicale, volta della navata sinistra, all'estremità di uno dei fascioni intermedi dalla parete dell'ingresso; si veda: STRONG, JOLLIFFE 1924, pp. 90-91; BENDINELLI 1926, pp. 714-718; CARCOPINO 1943; WEIS 1981, n. 160; RAWSON 1987, pp. 46-47.



Ai due estremi delle raffigurazioni sono Apollo, assiso su uno scranno, e Marsia *adligatus* a un albero, mentre al centro è lo Scita che, con il coltello in mano, è pronto ad adempiere al crudele compito; in prossimità di Febo è pure presente il pupillo di Marsia, ossia Olimpo in qualità di supplice. Il ricorrere della medesima soluzione compositiva, pur con varianti negli schemi, lascia ipotizzare il riferimento a un modello comune. La fortuna del soggetto e dei diversi personaggi che, unitamente al Sileno e ad Apollo, arricchiscono la scena (Olimpo supplice, lo Scita) potrebbe essere forse dovuta, con molta cautela, all'influenza che esercita la pittura di Zeusi, ubicata com'è nel Tempio della Concordia<sup>80</sup>. Tuttavia, gli artigiani recuperano il motivo, comparso già nel repertorio vascolare di IV secolo a.C., di Marsia *legato* a un albero<sup>81</sup>.

Ora, in alcun modo queste composizioni possono essere affiancate ai racconti forniti da Ovidio, eccezion fatta per un più che generico rimando per temi. Invero, se nelle *Metamorfosi* non è fornita alcuna specifica, nei *Fasti* è chiaramente detto che Apollo appende il borioso Sileno a un albero, nulla a che vedere dunque con i motivi del *religatus* o dell'*adligatus* che ritornano in voga, significativamente, proprio tra la fine del I secolo a.C. e gli inizi del I secolo d.C. Ad allontanare ancor di più i due piani narrativi è pure la figura dello Scita, del tutto ignota non solo ai crudi racconti del Sulmonese, ma più in generale a tutta la letteratura, che fa di Apollo l'esecutore materiale della pena. Un collegamento interessante si può invece instaurare con la narrazione di Igino, in cui compare proprio il barbaro che ha il compito di salvaguardare l'immagine di Apollo dal compimento di atti impuri o profani<sup>82</sup>. Non è dunque affatto improbabile che il liberto e bibliotecario di Augusto, ponendosi sulla scia delle direttive imperiali, sia rimasto fortemente influenzato dal patrimonio figurativo coevo, divenendo così interprete di una "risemantizzazione" del mito atta a preservare la figura di Apollo, tanto cara al *Princeps*, dalla profanazione del sangue.

Maggiori suggestioni sono invece fornite da un singolare dipinto proveniente dalla Casa V 2, 10<sup>83</sup>, con la rappresentazione a narrazione continua per nuclei della storia del protervo Sileno (*tav. 32, fig. 122*), la cui costruzione rievoca la brillante descrizione fornita nei *Fasti* di Ovidio<sup>84</sup>. Le tangenze tra il testo letterario e il "testo" iconografico sono molteplici, a partire dal fatto che la successione degli eventi, così come narrata da Minerva in prima persona nel poema del Sulmonese, è la medesima di quella che compare nel dipinto pompeiano. In un primo momento la dea appare seduta su una roccia in riva a un laghetto, nell'atto di suonare la nuova invenzione, il flauto doppio, mentre una graziosa fanciulla uscente dalle acque con uno specchio in mano<sup>85</sup> le mostra il viso deforme (*vox placuit: faciem liquidis referentibus undis vidi virgineas intumuisse genas*<sup>86</sup>). Ma sopra le rocce che sovrastano Pallade, ecco comparire Marsia, raffigurato mentre sorprende la dea<sup>87</sup>: un'immagine questa che, di contro, non ha nulla a che vedere con il racconto del poeta, per cui il Sileno non sorprende Minerva che suona, ma rinviene lo strumento allorché Pallade è già andata via. Al centro della pittura è visibile, replicato per la seconda volta, il flautista borioso, di spalle rispetto all'osservatore, che regge tra le mani un oggetto allungato. Ora, nel testo ovidiano si trova scritto: *excipit [...] caespitem ripa suo. Inventam satyrus primum miratur, et usum*

e pp. 167-169, n. IVc; SAURON 1994, pp. 605-630 (che la data tra il 37 e il 26 a.C.). Per una interpretazione sul simbolismo di questa raffigurazione si veda KEULS 1974, pp. 147-150.

<sup>80</sup> PLIN. *nat.* XXXV, 66.

<sup>81</sup> Cfr. COLPO 2010, p. 116.

<sup>82</sup> HYG. *fab.* 165. Si noti altresì che Marsia, per scontare la terribile punizione, è *legato* e non già appeso.

<sup>83</sup> Cubicolo (q), parete sud, età tardo augustea; si veda: WEIS 1981, n. 152; RAWSON 1987, p. 20, 77 e pp. 163-164 n. I; PPM III, p. 842; WEIS 1992a, p. 369, n. 13; LEACH 1997, pp. 83-84; RAMBALDI 1998, pp. 107-112; BERGMANN 1999, pp. 93-96.

<sup>84</sup> Per un'analisi della pittura in rapporto al testo del poeta si veda SALVO 2008, pp. 101-104.

<sup>85</sup> "Graziosa «umanizzazione» del potere riflettente dell'acqua": RAMBALDI 1998, p. 108.

<sup>86</sup> Ov. *fast.* VI, 699-700: il suo suono mi piacque ma, osservandomi il viso riflesso nell'acqua limpida, vidi le mie guance virginali rigonfie (trad. a cura di F. Stok).

<sup>87</sup> Il Sileno è rappresentato nell'atto di portarsi la mano destra alla bocca, che avrebbe qui il significato di curioso stupore; cfr. RAWSON 1987, p. 20. Marsia, vestito di solo mantello e con *pedum* in mano, è stranamente umanizzato, giacché vengono a mancare i tratti distintivi della sua natura ferina, quali ad esempio la coda, mentre gli sono attribuiti degli elementi tipicamente umani.



*nescit*<sup>88</sup>; forte è la voglia di riconoscere in quella figura in piedi sul manto erboso della riva Marsia che guarda, meravigliato e attonito, lo strumento appena ritrovato. In realtà queste non sono altro che semplici suggestioni, giacché l'immagine crea non pochi problemi interpretativi: mal si spiega, invero, quel grande petaso sul capo che lo differenzia iconograficamente dal Sileno collocato in alto sopra le rocce<sup>89</sup>. Poco più oltre compare nuovamente il Sileno, di spalle rispetto a chi osserva, che, suonando spavalamente il doppio flauto, si avvicina con passo svelto a un folto gruppo di persone nei pressi di una città fortificata (*"et inflatam sentit habere sonum; [...] iamque inter nymphas arte superbus erat"*<sup>90</sup>). Anche questa folla di spettatori pone non pochi problemi interpretativi<sup>91</sup>, seppure un prezioso aiuto giunge da un confronto con quanto narrato da Diodoro Siculo, l'unico a documentare la presenza degli abitanti della città di Nisa in veste di giudici dell'agone musicale tenutosi tra il dio liricino e il Sileno flautista<sup>92</sup>. Pur consci delle divergenze che allontanano l'immagine dalla narrazione ovidiana, i punti di contatto sopra citati tra i due piani narrativi – in particolare la freschezza narrativa di Atena che si specchia nel laghetto, l'incerta figura nei pressi della riva, Marsia che suona spavalamente il proprio flauto – lasciano suggestivamente credere che tale quadro, o meglio il suo archetipo, possa aver in qualche modo lontanamente ispirato la fantasia del poeta.

Echi di molteplici soluzioni iconografiche si colgono nel repertorio glittico, in cui il mito fa la sua comparsa a cavallo tra il II e il I secolo a.C.; privilegiato in maniera pressoché esclusiva è il tema della punizione del protervo Sileno. Assolutamente diversificate sono le modalità di costruzione delle immagini che, in linea generale, vedono la costante presenza dei due protagonisti, ossia Apollo seduto su una roccia con la lira e il Sileno penzolante dal ramo di un albero<sup>93</sup> (tav. 32, fig. 123); il modello di tali composizioni deve essere ricercato nella gruppo scultoreo del Marsia appeso, in particolare nella variante rossa. In un solo caso<sup>94</sup> al centro dell'ovale si staglia la desolata figura del borioso flautista, anche qui appeso a una pianta. A partire dall'età imperiale, tra i due protagonisti si interpongono altri personaggi: uno Scita, inginocchiato ai piedi di Marsia e colto nell'atto di molare il coltello; Olimpo, il pupillo del Sileno che, anch'esso in ginocchio, si rivolge supplice a Febo<sup>95</sup> (tav. 32, fig. 124). Più rare le versioni in cui figurano, come unici interpreti, il Marsia appeso a un albero e lo Scita accovacciato ai suoi piedi, chiaro *excerptum* da più ampie e conosciute composizioni<sup>96</sup> (tav. 32, fig. 125). All'interno di questo

<sup>88</sup> Ov. *fast.* VI, 703-704: esso [il flauto] cadde sul manto erboso della riva. Lo trovò un Satiro che dapprima, ignorandone l'uso, lo osservò meravigliato (trad. a cura di F. Stok).

<sup>89</sup> Inutile sottolineare come qualora il medesimo personaggio venga ripetuto più volte in una composizione, esso deve essere sempre iconograficamente identico perché lo spettatore possa riconoscerlo. Il Rawson lo identifica come una figura maschile, la cui funzione è quella di legare la scena precedente alla successiva in un *continuum* visivo; RAWSON 1987, p. 164. Più dubbiosa la Weis, che rimane incerta sulla sua identificazione; WEIS 1981, n. 152. Già il Dawson, però, vi aveva riconosciuto con sicurezza Marsia; DAWSON 1944, p. 90; teoria ripresa e confermata in RAMBALDI 1998, p. 114, nt. 11. Interessante è l'interpretazione che dà la Bergmann a questa "scura" creatura che si trova esattamente al centro di due opposte sfere: la foresta selvaggia e la città civilizzata, egli sembra quasi guardare il flauto sperando di poter trasformare la sua persona attraverso la musica; BERGMANN 1999, p. 96. In COLPO 2010, p. 112, nt. 509, è invece riconosciuto un Osservatore che veicola l'attenzione verso quanto compiuto da Marsia.

<sup>90</sup> Ov. *fast.* VI, 704-706: e poi, soffiando, scopri che emetteva dei suoni [...] e già comincia a vantarsi in mezzo alle ninfe di questa sua arte (trad. a cura di F. Stok).

<sup>91</sup> Essa è generalmente interpretata come Apollo con le Muse; così: ELIA 1932, p. 56; PPM III, p. 842; RAMBALDI 1998, p. 108; BERGMANN 1999, p. 96. Qualche dubbio però suscita l'identificazione della figura seduta con Apollo, giacché sarebbe sprovvisto dell'attributo a lui più consono in questa vicenda, la lira. In RAWSON 1987, p. 164, è identificata con una delle Muse. Il personaggio leggermente discosto dagli altri, stante dietro ad Apollo (?) seduto, viene dal Rambaldi interpretato come Marsia, ma se così fosse non se ne capirebbe la relazione con il dio, dato che non sembra intento, ad esempio, a suonare il flauto, in una ipotetica gara musicale. In RAWSON 1987, p. 164 tale personaggio è, invece, identificato come Febo.

<sup>92</sup> D.S. III, 59, 2. Cfr. RAMBALDI 1998, pp. 111-112. Ipotesi ricordata anche in: RAWSON 1987, pp. 37-38; WEIS 1992a, p. 369, n. 13 (pur dubitativamente).

<sup>93</sup> Per una panoramica dei pezzi si veda TOSO 2007, pp. 221-224.

<sup>94</sup> Pasta vitrea tratta da una corniola perduta, metà del I secolo a.C., Würzburg, Wagner-Museum; su cui: ZWIERLEIN-DIEHL 1986, p. 170, n. 399; WEIS 1992a, p. 374, n. 58; TOSO 2000b, p. 145, fig. 1; EADEM 2007, p. 221, nt. 305.

<sup>95</sup> Intaglio in nicolo, età imperiale, Paris, Cabinet des Médailles (su cui: RICHTER 1971, p. 58, n. 253; RAWSON 1987, p. 150, n. 62). Tale composizione è probabilmente da far risalire all'uso di modelli desunti dalla celebre pittura di Zeusi.

<sup>96</sup> Intaglio in agata, età imperiale, Paris, Cabinet des Médailles (su cui: RICHTER 1971, p. 58, n. 255; RAWSON 1987, p. 152, n. 70I); intaglio in nicolo, I secolo d.C., Berlin, Staatliche Museen (su cui: AGDS I-3, p. 174, n. 467; RAWSON 1987, p. 152, n.

panorama spicca una corniola di età augustea<sup>97</sup>, particolarmente vicina all'ideologia imperiale (*tav. 32, fig. 126*). Nella creazione attribuita a Dioscuride campeggiano maestose due figure: a sinistra Apollo stante, in nudità eroica e con la lira in mano, a destra Marsia legato a un albero rinsecchito, contraddistinto da una serie di attributi atti a caratterizzare in maniera bestiale la sua figura, quali la coda ferina, le orecchie a punta, barba e capelli scarmigliati. Al centro, a fungere da cerniera tra i due principali interpreti della vicenda, sta un piccolo Olimpo, inginocchiato e supplice innanzi al dio.

Ora, nulli sono i legami con le narrazioni ovidiane, salvo generici confronti con quei pezzi in cui Apollo sembra farsi, in quanto unico co-protagonista, esecutore della pena inflitta al Sileno già penzolante dall'albero, secondo una versione che trova conferma non solo in Ovidio, ma in buona parte della tradizione letteraria coeva e passata. Ancor più distanti rispetto alla redazione tramandata dal poeta sono le iconografie degli intagli di età imperiale, tutte caratterizzate dalla consueta presenza del barbaro che, divenendo figura di non più secondaria importanza, arriva in alcuni casi persino a sostituire Apollo. Ciò implica che nell'immaginario comune l'esecutore materiale della scarnificazione non è più il solare Febo, bensì il barbaro per eccellenza, lo Scita che, facendo le veci del dio, lo preserva dalla profanazione del sangue<sup>98</sup>. Ugualmente, la lontananza tra i due piani narrativi emerge con tutta la sua evidenza pure nella corniola di Dioscuride: nulla nell'iconografia evoca l'atrocità della punizione imminente, un'atrocità invece ben sottolineata nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Chiare, dunque, le differenze tra i due repertori, giacché ben diversi i messaggi a essi sottesi. Se negli scritti del poeta l'accento è posto sull'aspetto vendicativo e crudele del dio, nella corniola quest'accento cade unicamente sulla sua vittoria. È un'iconografia "trionfale", in cui Marsia assume il consueto schema delle figure di prigionieri di guerra, mentre lo *status* vittorioso dell'olimpico Apollo è ulteriormente esaltato dall'immagine del supplice ai suoi piedi. La gemma, di straordinaria fattura e commissionata verisimilmente da Augusto in persona, è caratterizzata da un'iconografia in parte derivata dai modelli offerti dalla pittura di Zeusi e creata per la trasmissione di un messaggio a matrice trionfale, quanto mai distante dall'attenzione che Ovidio presta agli effetti dolenti della punizione del Sileno. Ecco qui consumarsi l'ennesimo scontro tra l'ideologia del *Princeps*, che prende corpo nella figura del dio di Delfi garante della restaurata pace e protettore dell'*aurea aetas*, e l'impavido Ovidio, che proprio di quel dio fa l'esecutore materiale di un'atroce pena portata a compimento con eccessiva solerzia.

In età imperiale il mito del pur bravo, ma protervo Marsia godrà di un'immensa fortuna in diverse produzioni: rilievi, pittura, medaglioni e vasi fittili, sarcofagi, fino ad arrivare ai mosaici di IV secolo d.C. In linea con quanto avvenuto in epoca precedente il tema privilegiato resta quello del supplizio, seppure non manchino delle attestazioni inerenti l'antefatto della vicenda, allorché Minerva rigetta l'*aulòs*. Nelle numerose composizioni, lungi dal ripetersi in maniera pedissequa, si riscontra l'uso di schemi desunti dal repertorio figurativo passato, sia esso pittorico o statuario, che vengono combinati insieme con grande libertà a creare rappresentazioni sempre diverse; un forte eclettismo indiziario dell'assenza di un precedente iconografico forte cui riferirsi. Per quanto concerne il tema dell'invenzione del flauto, merita di essere ricordata una pittura proveniente dalla *domus dei Coediti*<sup>99</sup>, ove è raffigurata Minerva recante tra le mani il proprio strumento, che da lì a breve sarà sfortunatamente ritrovato dal Satiro (*tav. 33, fig. 129*). La dea sola, con una canna del flauto ancora nella mano e l'altra già caduta a terra, che guarda con occhi severi, pare pronunciare quelle famose parole: *ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia*<sup>100</sup>. È certamente vero, però, che lo schema di questa figura deriva dall'Atena del gruppo scultoreo opera di Mirone,

69).

<sup>97</sup> Opera di Dioscuride, già appartenuta a Lorenzo il Magnifico e ora a Napoli, Museo Archeologico Nazionale; su cui: VOLLENWEIDER 1966, pp. 60-61; *Tesoro di Lorenzo* 1973, p. 56; GIULIANO 1989, p. 37 (che data il pezzo negli anni immediatamente dopo il 27 a.C., nel periodo della grande restaurazione augustea); TOSO 2000b, p. 147; DE CARO 2003, p. 344; TOSO 2007, p. 223.

<sup>98</sup> Tutta la tradizione letteraria ignora completamente tale personaggio; tutti tranne Iginio (*fab.* 165).

<sup>99</sup> Cubicolo AK, parete nord, ubicato nel secondo "quartiere" del settore sud della *domus*, II secolo d.C. ca.; su cui: DE MARIA 1993, pp. 86-88; LEPORE 1997, pp. 229-230.

<sup>100</sup> Ov. *fast.* VI, 701: "«Addio flauto mio! [...] Quest'arte non vale un prezzo così elevato»" (trad. a cura di F. Stok).

fatto che induce a credere che accanto alla dea vi fosse pure il Satiro, ora non più visibile<sup>101</sup>; l'eventuale presenza di Marsia allorché la dea rigetta il flauto rende impossibile legare il racconto dei *Fasti* alla raffigurazione, giacché nel testo ovidiano egli sopraggiunge solo in un secondo momento. Nel medesimo lasso di tempo riappare con prepotenza il motivo del Marsia appeso a un albero: così è, ad esempio, su un medaglione ad applique<sup>102</sup> (tav. 33, fig. 127), in cui però, oltre allo Scita nel consueto tipo dell'arrotino derivante dal gruppo scultoreo pergameno, è presente un secondo barbaro colto nell'atto di issare il corpo del Sileno con una fune; la medesima iconografia ritorna pure nella decorazione di un vaso a rilievo, forse prodotto all'interno della stessa officina del medaglione<sup>103</sup>. Il gruppo con i due Sciti e Marsia penzoloni dall'albero sarà riproposto del tutto simile sul limitare destro di un seriore mosaico da Dougga<sup>104</sup>, ove la storia del borioso flautista è raccontata in narrazione "per nuclei"<sup>105</sup> (tav. 33, fig. 128). Tale gruppo è però quanto mai distante dai racconti forniti da Ovidio, a cui sono del tutto estranei i barbari che compiono materialmente il crimine.

Ma possiamo ora ad analizzare il repertorio funerario, tentando di porlo in relazione con le opere ovidiane, sì da portare alla ribalta eventuali tangenze con i testi del poeta.

#### 6.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

Athena che indignata si specchia nella fonte, la superbia del flautista e la di lui ineluttabile punizione: la tragica storia di Marsia è eternata, nei suoi momenti principali, sulle casse di circa trenta sarcofagi tutti di produzione urbana. Non deve stupire che il mondo funerario abbia fatto sì tante volte ricorso a questo cruento mito di *hybris*. La storia deve essere letta alla luce della filosofia neo-pitagorica, per cui la vittoria della lira di Apollo rappresenta il trionfo dell'anima sulle passioni impure simboleggiate dal flauto, elemento per eccellenza bacchico ed estatico. In questo senso la punizione di Marsia assurge a simbolo della liberazione da una natura prettamente umana, preludio a una conciliazione con il divino, mentre Febo diventa colui che illumina il cammino del defunto verso una "resurrezione"<sup>106</sup>. Se in linea generale si può affermare che praticamente tutti i momenti fondamentali del mito, dall'invenzione del flauto alla gara musicale alla punizione, trovano traduzione figurativa, analizzando in maniera più specifica i manufatti, risulta evidente come i temi più amati siano quelli dell'agone e del supplizio del Sileno, non solo perché più presenti da un punto di vista numerico, ma anche perché a essi è riservato maggiore spazio nei sarcofagi.

I numerosi manufatti possono essere suddivisi, sulla scorta della classificazione operata da C. Robert, in cinque grandi gruppi<sup>107</sup>. Al primo, e cronologicamente più antico, appartengono i sarcofagi a ghirlande, di cui l'esemplare meglio conservato è a Roma<sup>108</sup> (tav. 34, fig. 130). Entro le anse disegnate di rigogliosi festoni vegetali retti da

<sup>101</sup> Il Lepore avanza la suggestione che l'immagine della dea fosse inserita all'interno di un programma decorativo più imponente, che doveva verisimilmente coinvolgere tutte le pareti della stanza nelle quali, secondo il principio della scomposizione del mito operato già nella Casa di Apollo (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo note 71 e 72), sarebbero stati rappresentati in maniera isolata tutti i protagonisti della storia; LEPORE 1997, p. 230.

<sup>102</sup> Lezoux, Museo; su cui: VERTET 1969, pp. 97-99 e ss.; AUDIN, VERTET 1972, pp. 235-238; WEIS 1992a, p. 374, n. 60; GORETTI 2004, p. 39.

<sup>103</sup> Da Lisieux, Rouen, Musée; su cui AUDIN, VERTET 1972, pp. 238-240.

<sup>104</sup> Casa di Marsia, presso il monumento di Dar-el-Achhab, triclinio, metà del IV secolo d.C., Utica, Teboursouk Museum; su cui: WEIS 1981, n. 174; RAWSON 1987, pp. 171-172, n. VII; FANTAR 1987, pp. 154-161; WEIS 1992a, p. 369, n. 14a; NOVELLO 2007, pp. 59-60 e p. 254.

<sup>105</sup> Ciò induce a ipotizzare la presenza, almeno per il gruppo citato, di un precedente e comune modello da collocare alla fine dell'età ellenistica; si veda *infra*.

<sup>106</sup> CUMONT 1942, soprattutto pp. 303 e ss.; McCANN 1978, p. 84.

<sup>107</sup> ASR III.2, pp. 242-244. Una panoramica dei sarcofagi relativi al mito di Marsia è pure fornita in KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 158-159.

<sup>108</sup> Roma, Palazzo Barberini, Circolo degli Ufficiali, 120-130 d.C.; ASR III.2, pp. 244-246, n. 196; TOYNBEE 1934, p. 211; WEIS 1981, n. 184; RAWSON 1987, pp. 173-174, n. X; HERDEJÜRGEN 1996, pp. 96-97, n. 30. Per un compendio di esemplari relativi alla

putti, prendono corpo due momenti della triste storia di Marsia. A sinistra è raffigurata Minerva, stante, nell'atto di suonare il flauto mentre si specchia in una fonte. Al centro del sarcofago è invece scolpito il momento del supplizio: ecco il Sileno legato a un albero secco, una ripresa del motivo dell'*adligatus* che tanta fortuna ha avuto in passato, ma che in età imperiale viene abbandonato in favore del tipo del Marsia appeso. Lo Scita a lui prossimo è stante, colto nell'atto di tirare con vigore la corda, attraverso la quale Marsia è avvinto all'albero. La parte terminale destra del pezzo è occupata dall'immagine di Apollo seduto, con a fianco la cetra, che assiste allo scuoiamento del vinto dritto davanti a lui.

Nella seconda classe, invece, si annoverano i sarcofagi caratterizzati dalla presenza di due scene<sup>109</sup> (*tav. 34, fig. 131*): la gara musicale sulla sinistra e la punizione di Marsia che prende corpo sul limitare destro dei fregi scolpiti. Ritorna in queste composizioni il motivo del Sileno appeso a un albero, accanto a cui stanno due solerti Sciti colti rispettivamente nell'atto di molare il coltello e di issare il corpo del flautista sconfitto. La terza classe si distingue dalla precedente per la presenza di tre scene (*tav. 34, fig. 132*): l'invenzione dell'*aulòs*, la gara musicale<sup>110</sup> e lo scuoiamento del tracotante Sileno che osò sfidare Apollo<sup>111</sup>. Fa eccezione a questo compatto gruppo di esemplari un sarcofago<sup>112</sup> (*tav. 35, fig. 133*) ove, in luogo dell'immagine di Atena che si specchia nell'acqua, è raffigurato Olimpo supplice presso Apollo; iconografia questa ben nota nel precedente repertorio iconografico, in particolare di età augustea, forse realizzata attraverso l'uso di cartoni circolanti tratti dalla pittura di Zeusi. Si verifica così un'inversione narrativa, giacché tale scena avrebbe dovuto essere collocata immediatamente dopo l'agone musicale e prima dello scuoiamento, quando il discepolo di Marsia cerca di intercedere per lui presso Apollo, dopo che è stato decretato il tipo di punizione. La quarta classe<sup>113</sup> si caratterizza per la presenza, al centro della cassa, di un clipeo che funge da elemento divisorio degli episodi dell'agone musicale e della supplica di Olimpo presso il dio vincitore ovvero si interpone tra le figure di Marsia e Apollo colti durante la competizione sonora, ognuno nell'atto di suonare il proprio strumento (*tav. 35, fig. 134*). Al quinto e ultimo gruppo<sup>114</sup> appartengono invece i lati brevi dei sarcofagi relativi alle Muse, in cui sono raffigurati i temi dell'agone e della punizione (*tav. 35, fig. 135*).

Ora, come precedentemente anticipato le composizioni funerarie mostrano un forte eclettismo, giacché gli artigiani riutilizzano schemi e cartoni di lunga tradizione, desunti ora dal repertorio scultoreo ora da quello pittorico, palesando l'assenza di un modello unico di riferimento. In particolare, per quanto concerne il tema dell'invenzione del flauto (Atto I, Scena 1 dei *Fasti*), che compare sui sarcofagi della prima e terza classe, ubicato sulla porzione sinistra del fregio ovvero sui rilievi laterali, Minerva è raffigurata per lo più assisa su uno scranno roccioso, con il doppio flauto in mano, che guarda verso un giovane sdraiato al suolo recante una canna palustre, verisimilmente

presente classe si veda ASR III.2, pp. 244-247, nn. 196-197.

<sup>109</sup> Per un compendio di sarcofagi appartenenti a questo gruppo si veda ASR III.2, pp. 247-249, nn. 198-199; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 158.

<sup>110</sup> Sebbene non sia intenzione di chi scrive soffermarsi sull'analisi del momento della gara musicale, giacché assente nei racconti del Sulmonese, pare comunque interessante sottolineare come sovente nei sarcofagi della seconda e terza classe, tra i due contendenti si interponga la figura di una Musa assisa su uno scranno roccioso. L'iconografia in tal caso segue quella parte di tradizione letteraria, in particolare Apollodoro (I, 4) e Igino (*fab.* 165), che volevano quali giudici della tenzone proprio le Muse.

<sup>111</sup> C. Robert suddivide la presente classe in due sottogruppi: del primo farebbe parte un unico sarcofago (perduto, noto solo da un disegno del *Codex Coburgensis*; ASR III.2, pp. 249-250, n. 200) ove la scena che campeggia al centro della cassa raffigura il giudizio delle Muse durante la disputa musicale, mentre al secondo insieme sono da attribuire quegli esemplari in cui al centro prende corpo la gara tra Apollo e Marsia. Per un compendio di sarcofagi relativi a questa classe si veda ASR III.2, pp. 249-263, nn. 200-208. I sarcofagi della seconda e terza classe si dipanano per un arco cronologico che va dal II sino alla prima metà del III secolo d.C.; cfr. KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 158.

<sup>112</sup> Locazione sconosciuta, un tempo a Roma, Palazzo Altobelli-Zinsler, 170/180-200 d.C. ca.; si veda: ASR III.2, pp. 251-253, n. 201; WEIS 1981, n. 196; RAWSON 1987, pp. 175-177, n. XII; WYSS 1996, p. 22, fig. 6.

<sup>113</sup> Per un compendio di sarcofagi appartenenti a questa classe si veda ASR III.2, pp. 263-265, nn. 209-209; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 158.

<sup>114</sup> Un compendio di sarcofagi appartenenti alla quinta classe è fornita in ASR III.2, pp. 265-267, nn. 210-215; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 159.



la personificazione della fonte nella quale la dea scorge il volto alterato<sup>115</sup>. Particolarmente interessanti sono due sarcofagi, uno conservato a Parigi<sup>116</sup> (tav. 36, fig. 136) l'altro a Copenhagen<sup>117</sup> (tav. 34, fig. 132), in cui è pure presente Marsia nell'atto di spiare la dea. Ora, la raffigurazione di Minerva mentre suona la propria invenzione e del Sileno che la sorprende da dietro le rocce, ritorna del tutto simile nella lastra n. 33 del teatro di *Hierapolis* di Frigia<sup>118</sup> (tav. 36, fig. 137) e in alcune emissioni monetali dell'epoca di Settimio Severo ad Apamea<sup>119</sup>, nonché nei mosaici di epoca seriore provenienti da Kélibia<sup>120</sup> (tav. 36, fig. 138) e da Dougga<sup>121</sup> (tav. 33, fig. 128). Non pare perciò affatto errato supporre la presenza di un archetipo comune, probabilmente pittorico<sup>122</sup>; questa ipotesi parrebbe avvalorata dal fatto che l'immagine della dea nel medesimo schema iconografico, senza però la presenza di Marsia, era già messa in scena in una pittura ormai perduta della *Domus Aurea*<sup>123</sup> (tav. 36, fig. 139).

Comuni modelli, questa volta di matrice scultorea, sono all'origine di alcuni schemi che compaiono in un sarcofago a Roma<sup>124</sup> (app. II, Mar 01). Nella parte centrale del fregio della fronte è messo in scena uno Scita mentre sospinge verso il tragico destino il Sileno, costringendolo per i polsi, in una posizione obliqua atta a rendere un movimento concitato. Ora, tale iconografia, mai documentata nella precedente tradizione, compare, pur con alcune varianti, nella lastra n. 35 del già citato teatro di *Hierapolis*<sup>125</sup> (tav. 36, fig. 140), nonché in alcuni mosaici più tardi di *Portus Magnus*<sup>126</sup> (tav. 37, fig. 141) e di *Nea Paphos*<sup>127</sup>: il modello è da ricercare probabilmente nei motivi di repertorio dei rilievi storici romani, come testimonia la XVIII scena della Colonna Traiana, in cui un soldato romano sospinge brutalmente un barbaro prigioniero<sup>128</sup>. Sul lato breve sinistro del medesimo sarcofago è invece raffigurato il momento precedente, in cui Pallade, seduta, sembra sgridare il Sileno stante innanzi a lei e proibirgli

<sup>115</sup> Ad esempio: sarcofago perduto, noto solo attraverso un disegno del *Codex Coburgensis*, fine del II secolo d.C. (?; su cui: ASR III.2, pp. 249-250, n. 200; WEIS 1981, n. 187; RAWSON 1987, pp. 177-178, n. XIII); Roma, Palazzo Doria, lato breve sinistro, 230 d.C., dalla Via Aurelia, nei pressi di Porta San Pancrazio (su cui: ASR III.2, pp. 259-260, n. 207; TURCAN 1966, p. 220 e pp. 276-277; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 40-41, n. 36; McCANN 1978, pp. 82-84; WEIS 1981, n. 195; SANDE 1981, pp. 61-69; RAWSON 1987, pp. 183-184, n. XIX; WEIS 1992a, p. 371, n. 28).

<sup>116</sup> Museo del Louvre, 230-270 d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 255-257, n. 203; RAWSON 1987, pp. 182-183, n. XVIII; WYSS 1996, p. 22, fig. 5.

<sup>117</sup> Ny Carlsberg Glyptotek, 200-220 d.C., da Sidon; su cui: ASR III.2, pp. 260-263, n. 208; CUMONT 1942, pp. 316-318; POULSEN 1951, pp. 549-551, n. 782; TURCAN 1966, pp. 215-217; WEIS 1981, n. 192; SANDE 1981, pp. 60-69; RAWSON 1987, pp. 179-180, n. XV; WEIS 1992a, p. 369, n. 14c.

<sup>118</sup> Il teatro doveva esistere sin dalla fine del I secolo d.C., ma viene ristrutturato in età severiana, periodo a cui è da far risalire l'apparato decorativo. La datazione delle lastre è collocata tra il 205 e il 210 d.C. (gli anni più probabili sembrano quelli compresi tra il 206 e il 208 d.C.); sulla lastra si veda: D'ANDRIA, RITTI 1985, pp. 49-52; D'ANDRIA 1985, p. 57.

<sup>119</sup> Londra, British Museum, 193-211 d.C.; su cui: RAWSON 1987, p. 116, n. 6; WEIS 1992a, p. 369, n. 14.

<sup>120</sup> Rinvenuto fuori contesto, ma verisimilmente appartenente a una residenza privata, IV secolo d.C., Nabeul, Museo Archeologico; su cui: RAWSON 1987, p. 115, n. 4; FANTAR 1987, pp. 161-166; WEIS 1992a, p. 369, n. 14b; NOVELLO 2007, pp. 59-60.

<sup>121</sup> Di cui si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 6.3, nota 101.

<sup>122</sup> Ipotesi avanzata già in RAWSON 1987, pp. 17 e ss.; ripresa e accettata in seguito anche in CHUVIN 1987, pp. 104-105; WEIS 1992a, p. 369, sez. b del catalogo.

<sup>123</sup> Distrutta, un tempo a Roma, proveniente forse dalla dimora neroniana, dopo il 64 d.C. (?); si veda: REINACH 1922, p. 21, n. 1; RAWSON 1987, pp. 113-114, n. 2.

<sup>124</sup> Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo, 150-170/180 d.C., dalla Via della Garbatella; si veda: BARTOLI 1953, soprattutto pp. 1-3; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 39-40, n. 35 (che lo datano più precisamente al 160 d.C.); WEIS 1981, n. 186; RAWSON 1987, pp. 174-175, n. XI; WEIS 1992a, p. 373, n. 41. Il sarcofago si caratterizza come un *unicum*, giacché non è inquadrabile in nessuna delle classi individuate. Sulla fronte si rincorrono infatti quattro scene: la gara musicale tra Apollo e Marsia alla presenza di una Musa; il Sileno deluso dopo la sconfitta; Marsia condotto da uno Scita davanti ad Atena (in qualità di giudice?); la punizione del flautista. Particolarmente interessante è un dettaglio che compare nella porzione sinistra del rilievo della cassa in cui è messa in scena la tenzone musicale. Sebbene il tema sia assente nelle opere ovidiane, piace comunque notare in questa sede che Febo tiene la lira al contrario, assecondando così quella parte di tradizione letteraria secondo cui Apollo non vince la gara perché più bravo di Marsia, ma solo grazie al ricorso allo stratagemma di suonare con lo strumento al contrario (e ove peraltro in qualità di giudici appaiono le Muse: APOLLOD. I, 4, 2; HYG. *fab.* 165).

<sup>125</sup> Sulla lastra si veda: D'ANDRIA, RITTI 1985, pp. 55-57; D'ANDRIA 1985, p. 57.

<sup>126</sup> IV secolo d.C., da Saint-Leu, Mauritania, Oran, Museo; su cui: DUNBABIN 1978, pp. 41-42, 267; WEIS 1981, n. 175; RAWSON 1987, pp. 131-132, n. 30; GHEDINI 1989, pp. 217-218; WEIS 1992a, p. 373, n. 40.

<sup>127</sup> Secondo quarto del IV secolo d.C., Cipro, Casa di *Aion*; su cui: DASZEWSKI 1985, soprattutto pp. 27-29; RAWSON 1987, pp. 43-44 e pp. 132-133, n. 31; BOWERSOCK 1992, pp. 80-86; WEIS 1992a, p. 372, n. 40.

<sup>128</sup> Cfr. D'ANDRIA, RITTI 1985, p. 57; GORETTI 2004, p. 38, nt. 31.



la raccolta del fatidico strumento<sup>129</sup> (*app. II, n. Mar 01*). Non si può non ricordare il celebre passo di Pausania, relativo a un gruppo scultoreo di V secolo a.C., in cui è descritta una dea “che batte Marsia poiché aveva raccolto il flauto”<sup>130</sup>. Suggestivo è dunque credere che gli artigiani, almeno per la creazione dell’immagine di Minerva, abbiano rivisitato il modello statuario. Se così fosse, il rilievo si connoterebbe come preziosa fonte per ricostruire lo schema, a tutt’oggi ignoto, della dea che, nell’opera, doveva essere affiancata al Satiro tipo Patrasso.

Per quanto concerne invece il tema della punizione (Atto II, Scena 1 dei *Fasti* e delle *Metamorfosi*), attestato nei sarcofagi appartenenti alla prima, seconda, terza e quinta classe, le rappresentazioni sono in certa misura più variegate. Se in alcuni casi Marsia è raffigurato appeso a un albero nei pressi del quale è uno Scita stante<sup>131</sup> o inginocchiato nel tipo dell’arrotino<sup>132</sup>, in uno schema derivato dal modello statuario ellenistico, nella maggior parte dei rilievi è presente pure un secondo barbaro, variamente ubicato dietro o vicino a Marsia, che stringe il capo della corda con cui ha appena finito di issare la vittima<sup>133</sup>. Ora anche per tale iconografia, ben nota nell’orizzonte figurativo di epoca precedente, come nel repertorio di medaglioni e vasi fittili, nonché in un più tardo mosaico da Dougga (*tav. 33, fig. 128*), non pare affatto errato supporre la derivazione da un più importante prototipo codificato in ambiente urbano probabilmente in età imperiale<sup>134</sup>.

Su un sarcofago a Parigi (*tav. 36, fig. 136*) appeso all’albero non c’è la figura di Marsia, bensì un ignoto oggetto dondolante (forse le pelli risultato dello scuoiamento?), mentre al di sotto è presente un giovane, prono, con una canna palustre in mano. Ugualmente, in un esemplare conservato a Palazzo Doria (*tav. 37, fig. 142*) ai piedi del Sileno è presente un giovane, verisimilmente una divinità fluviale, con berretto frigio in testa<sup>135</sup>. In entrambi i casi esso potrebbe forse rappresentare il fiume Marsia, che secondo Palefato e Iginio ha origine dal sangue versato dal Sileno<sup>136</sup>, mentre per Ovidio si forma con le lacrime versate dai suoi compagni divenendo *Phrygiae liquidissimus amnis*<sup>137</sup>. Se così fosse, queste sarebbero le uniche attestazioni iconografiche in cui è ricordato il momento della metamorfosi.

Ora, da questa panoramica ben si evince come il repertorio funerario sia tanto ricco quanto eclettico. Tuttavia, in molti casi la presenza di gruppi figurativi che replicano la medesima impalcatura compositiva ha indotto a ipotizzare il riferimento a comuni prototipi. E dunque a questo punto piace supporre che gli scalpellini abbiano attinto a piene mani da modelli di diversa natura, assemblandoli con una certa varietà<sup>138</sup>. Assai arduo è però

<sup>129</sup> Cfr. D’ANDRIA, RITTI 1985, p. 52.

<sup>130</sup> PAUS. I, 24, 1 (trad. a cura di D. Musti).

<sup>131</sup> Così, ad esempio, in un sarcofago perduto, noto solamente da un disegno del *Codex Coburgensis*, appartenente alla terza classe (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 115).

<sup>132</sup> Così ad esempio nei sarcofagi a: Roma, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo, 150-170/180 d.C., dalla Via della Garbatella (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 124); perduto, un tempo a Roma, II secolo d.C., lato breve sinistro di un sarcofago relativo alla Muse (appartenente alla quinta classe; su cui ASR III.2, pp. 265-266, n. 211).

<sup>133</sup> Si vedano, ad esempio, i sarcofagi conservati a: Parigi, Musée du Louvre, Gallerie Mollien, dalla Via Aurelia, 290-300 d.C., appartenente alla seconda classe (su cui: ASR III.2, pp. 247-249, n. 198; CUMONT 1942, p. 18 e ss.; WEIS 1981, n. 201; RAWSON 1987, pp. 186-188, n. XXI); locazione sconosciuta, un tempo a Roma, Palazzo Altobelli-Zinsler, 170/180-200 d.C. ca., appartenente alla terza classe (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 112); Parigi, Musée du Louvre, seconda metà del II secolo d.C., appartenente alla terza classe (su cui: ASR III.2, pp. 255-257, n. 203); Roma, Palazzo Doria, lato breve destro, III secolo d.C., appartenente alla terza classe (su cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 115); Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, 200-220 d.C., appartenente alla terza classe (su cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 117); Roma, San Paolo fuori le mura, 280-300 d.C., lato breve destro di un sarcofago con le Muse, appartenente alla quinta classe (su cui: ASR III.2, p. 266, n. 212; CUMONT 1942, p. 303; RAWSON 1987, p. 146, n. 55, che alza la datazione al 230-240 d.C.; WEIS 1992a, p. 374, n. 55).

<sup>134</sup> A un archetipo di matrice scultorea pensa invece C. Robert in ASR III.2, p. 242.

<sup>135</sup> Così WEIS 1981, n. 195.

<sup>136</sup> PALAEPH. 47; HYG. *fab.* 165.

<sup>137</sup> Ov. *met.* VI, 400: “il più terso fiume della Frigia” (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>138</sup> In CHUVIN 1987, p. 105, si suppone l’esistenza di ampio modello pittorico neo-attico, che doveva mettere in scena i momenti principali della storia, collocato ad Apamea. Il Bartoli suppone invece una derivazione, sia pur indirettamente con varianti e alterazioni, da un ampio ciclo statuario che doveva comprendere più dei due episodi della gara musicale e della punizione. Lo studioso formula questa ipotesi dall’analisi del sarcofago della Garbatella (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 124),

individuare dei punti di contatto tra le pur numerose rappresentazioni funerarie e i brillanti scritti di Ovidio. Relativamente all'episodio della punizione, sebbene sui sarcofagi il Sileno sia raffigurato penzoloni dall'albero così come narrato esplicitamente nei *Fasti*, compaiono anche altri personaggi, quali i due Sciti, del tutto ignoti non solo al poeta augusteo, ma più in generale alla tradizione letteraria. Simili considerazioni valgono anche per il tema dell'invenzione del flauto: nella maggior parte delle rappresentazioni è sempre presente Marsia che, facendo capolino da dietro le rocce, spia Minerva mentre suona. Questo elemento non ha alcun punto di contatto con i testi del Sulmonese, giacché il Sileno arriva solo in un secondo momento, quando la dea si è già allontanata. Ma pure per quei sarcofagi in cui Pallade è rappresentata sola, colta nell'atto di suonare la propria invenzione, mancano degli elementi specifici che permettano di legare in maniera univoca le immagini al racconto dei *Fasti*, l'unico scritto ovidiano a dilungarsi sugli antefatti della vicenda: invero, nella maggior parte della tradizione letteraria l'episodio dell'invenzione e del ripudio dell'*aulòs* è replicato in maniera piuttosto simile, senza che vi siano variazioni significative e senza che sia perciò possibile individuare dei particolari precisi del racconto del Sulmonese, che permettano un sicuro confronto con il repertorio figurativo. Se dunque tra i testi letterari e i "testi" iconografici sussistono delle concordanze, queste non superano il generico confine di rispondenze per temi. Inoltre, nella quasi totalità dei manufatti la parte più ampia, e centrale, è occupata dalla scena dell'agone musicale tra il dio e il superbo Sileno. Ora, seppure non sia mia intenzione soffermarmi sull'analisi di un momento che non interessa in questa sede giacché assente nelle opere ovidiane, è però assai interessante notare in alcuni sarcofagi<sup>139</sup> la presenza di Cibebe che, in posizione preminente, seduta, assiste assieme ad altre figure (Muse e diverse divinità) all'agone musicale. L'intrusione della dea è spiegabile solo attraverso lo scritto di Diodoro Siculo<sup>140</sup>, l'unica fonte che ricorda che Marsia giunge in Nisa, dove sfida Apollo, al seguito del corteo della Grande Madre. È evidente, quindi, che all'interno della produzione funeraria è avvenuta una crasi tra diverse tradizioni letterarie e sicuramente tra svariate tradizioni iconografiche.

In conclusione, le tangenze fra il ricco repertorio di sarcofagi e le descrizioni di Ovidio quasi nulle e comunque non superano il generico rimando per temi. Tuttavia, una menzione particolare merita il lato breve destro del già citato sarcofago a Roma<sup>141</sup> (*app. II, Mar 01*), in cui è presente Marsia che raccoglie le canne del doppio flauto, davanti a una pozza d'acqua indicata attraverso delle ondine stilizzate e da una figura femminile che emerge da essa, verisimilmente la sua personificazione<sup>142</sup>. Tale scena si adatterebbe perfettamente alla tradizione del rinvenimento del flauto così come le fonti letterarie, in particolare Ovidio, descrivono, ossia con Marsia che trova lo strumento, non per aver spiato Minerva, ma solo *dopo* che la dea lo ha già rigettato e se ne è andata<sup>143</sup>; piace a questo punto riconoscere nella presente immagine, non senza una certa cautela, una *situazione "ovidiana"*. Tali vicinanze tra due piani narrativi, difficilmente spiegabili supponendo una ripresa diretta da parte degli scalpellini del testo del poeta, portano invece a credere alla presenza di una tradizione figurativa, forse secondaria, nota però a Ovidio e rifluita sul lato breve di questo sarcofago.

la cui rappresentazione farebbe pensare alla possibilità di un ciclo statuario di tutto il mito; BARTOLI 1953, pp. 1-2. Ma come ben ha evidenziato F. Ghedini la sostanziale mancanza di organicità e il forte eclettismo che si riscontrano nei rilievi funebri, mal si adatterebbero ad un unico archetipo statuario; GHEDINI 1985, pp. 94-97.

<sup>139</sup> Ad esempio nei manufatti conservati a: Parigi, Musée du Louvre, seconda metà del II secolo d.C. (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 133); Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, 200-220 d.C. (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 117); un tempo a Roma, Palazzo Altobelli-Zinsler, 170/180-200 d.C. ca. (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 112); Roma, Palazzo Doria, lato breve sinistro, 230 d.C., dalla Via Aurelia, nei pressi di Porta San Pancrazio (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 115).

<sup>140</sup> D.S. III, 59, 1.

<sup>141</sup> Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo, 150-170/180 d.C., dalla Via della Garbatella; di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 124.

<sup>142</sup> Così: SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 39-40; RAWSON 1987, p. 174; D'ANDRIA, RITTI 1985, p. 52. Meno plausibilmente in WEIS 1981, n. 186 è interpretata come Minerva, a cui però mal si adatterebbe l'attributo dell'anfora donde sgorga l'acqua.

<sup>143</sup> Ov. *fast.* VI, 702-703.



## CAPITOLO VII

# TEREO, PROCNE, FILOMELA: LA VIOLENZA, LA VENDETTA E L'IGNOMINIOSO BANCHETTO

### 7.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA

Matrimonio legittimo, amore illecito, violenza, glossotomia, infanticidio, apprestamento di un lauto banchetto a carattere cannibalico... questi gli ingredienti di uno dei più truci miti della letteratura greco-latina che ha quali sanguinari protagonisti Tereo, Procne, la di lei sorella Filomela e l'innocente Iti. La drammatica vicenda è narrata compiutamente e diffusamente da Ovidio per circa 250 versi nel VI libro delle *Metamorfosi*<sup>1</sup>, un libro in cui si ricorrono l'una dopo l'altra storie di colpe, di punizioni, di vendette, di morti violente, di smembramenti, di corpi piagati e deturpati; ma in questo caso, a differenza degli altri miti, gli dei non hanno parte alcuna: è una feroce leggenda dagli interpreti tutti umani.

Il lungo testo del poeta che canta la forma in divenire può essere suddiviso in quattro grandi atti, ognuno dei quali si compone di più scene che sovente si caratterizzano per un'esuberanza di dettagli. In linea generale la vicenda si svolge per lo più in Tracia, terra che funge da palcoscenico a ben tre atti, e in misura minore anche ad Atene, città donde l'ignara Filomela parte nella vana speranza di riabbracciare l'amata sorella. Ma proviamo a individuare nel racconto ovidiano, spostandoci tra l'uno e l'altro lido del mar Egeo alla rincorsa dei protagonisti di questa triste leggenda, le scene a valenza prevalentemente descrittiva, che quindi meglio di altre si possono prestare a una eventuale trasposizione figurata (*app. I.7*):

#### Atto I

Il primo atto si compone di un'unica grande scena per lo più a carattere letterario: *Tereo e Procne* (vv. 424-444), introduttiva al volgere dei sanguinosi eventi successivi. La figlia di Pandione, re di Atene, viene data in sposa a Tereo di Tracia, quale riconoscimento per l'aiuto da questi prestato alla *polis* greca contro i nemici barbari giunti dal mare. Ma la cerimonia matrimoniale non si svolge affatto sotto rosei auspici: se del tutto assenti sono le tradizionali divinità protettrici delle nozze, Giunone pronuba, Imeneo e le Grazie, ad accompagnare gli sposi al talamo sono invece le Eumenidi, le dee che, chiaro presagio, vendicano i delitti tra consanguinei. E a rimarcare ancor di più, se mai ce ne fosse bisogno, la negatività di questa unione, è un gufo, uccello del malaugurio, che veglia con premura nefasta dal sommo del tetto i novelli sposi. Ma, nonostante questo, tutta la Tracia gioisce del "lieto" evento e ancor di più s'anima alla nascita dell'erede Iti. Passano gli anni e giunge ineluttabile il destino: Procne prega il marito di poter riabbracciare l'amata sorella Filomela.

<sup>1</sup> Spunti di riflessione sul racconto del poeta sono forniti in SEGAL 1991, pp. 185-200.

## Atto II

Il secondo atto, che si svolge tutto ad Atene, si compone di due scene: *L'innamoramento di Tereo* (vv. 444-493) e *La partenza di Filomela* (vv. 494-518), entrambe a carattere letterario. La prima si apre con l'immagine delle vele di Tereo che, solcando il mare, approdano al Pireo: giunto presso Pandione, il Trace gli comunica la richiesta della moglie di poter rivedere la cara sorella. Ed ecco apparire, proprio allora, Filomela in tutta la sua bellezza, una bellezza che infiamma di insana passione il cuore di Tereo<sup>2</sup>. E così il vile messo riferisce per la seconda volta l'ambasciata di Procne, l'ardore lo rende spigliato e alla facondia aggiunge il rinforzo delle lacrime. Ingannata dal fedifrago e desiderosa anch'essa di far visita alla sorella, l'ignara Filomela prega il padre di assentire al breve viaggio in Tracia. La seconda scena (*La partenza di Filomela*) ruota attorno al commovente monologo che Pandione, alternando le lacrime alle parole, rivolge alla figlia e a Tereo come commiato: all'una raccomanda di non tardare a tornare, all'altro affida – mai fiducia fu più mal riposta! – l'amata Filomela, facendo appello alle regole della *pietas* familiare. Sulla nave in rotta verso la Tracia, Tereo, tronfio della conquista, a stento riesce a trattenere i barbari istinti.

## Atto III

Nel terzo grande atto si assiste a un ulteriore mutamento della quinta scenografica, giacché da Atene si ritorna nuovamente in terra barbara, la Tracia, in cui si svolgono i violenti episodi che caratterizzano il cuore della storia mitologica. Il presente atto si compone di quattro scene: *La prima violenza di Tereo: l'abuso di Filomela* (vv. 519-530), *La seconda violenza di Tereo: il taglio della lingua* (vv. 531-562), *La menzogna* (vv. 563-570), *Gli humana crimina* (vv. 571-586). La prima scena, a carattere descrittivo, si apre con la vivida immagine del Trace libidinoso che trascina la tanto bella quanto indifesa Filomela *in stabula alta [...] silvis obscura vetustis* (v. 521): e qui, il barbaro, le usa violenza. Non meno truci sono gli avvenimenti che prendono corpo nella scena successiva (*La seconda violenza di Tereo: il taglio della lingua*), narrati da Ovidio con una tale profusione di dettagli, da trascendere in alcuni casi persino nel macabro. Appena ripresa dal sopruso, la figlia di Pandione si rivolge con parole colme di disprezzo a Tereo, accusandolo e promettendo di rivelare a tutti l'empio crimine di cui si è macchiato<sup>3</sup>. Spinto e dall'ira e, soprattutto, dalla paura Tereo libera la spada dal fodero, afferra per i capelli la vittima innocente e la incatena (*quo fuit accinctus vagina liberat ensem arremptaque coma flexis post terga lacertis vincla pati cogit*: vv. 551-553). Filomela, nella vana speranza di intravedere nei gesti del barbaro un moto di pietà, porge la bianca gola, pronta così a porre fine a una non più dignitosa esistenza: ma non è questo il suo destino, non è questo che il meschino ha in serbo per lei. Tereo afferra con una tenaglia quella lingua tanto pericolosa e la mozza con la spada: *ille [...] comprehensam forcipe linguam abstulit ense fero* (vv. 555-557)<sup>4</sup>. Si compie così la seconda grande violenza su Filomela; ma neppure allora Tereo sembra essere pago se *saepe sua lacerum repetisse libidine corpus* (v. 562). Il meschino torna da Procne e, in una scena per lo più a carattere letterario (Scena 4: *La menzogna*), si inventa quale scusa la morte di Filomela, una storia ingannevole che le lacrime hanno il potere di rendere vera. La figlia di Pandione si straccia le vesti ed erige un sepolcro in onore della presunta defunta. Il passaggio alla quarta e ultima scena del terzo atto (*Gli humana crimina*) è segnato da un'indicazione cronologica: un anno è trascorso dai tragici

<sup>2</sup> La libidine del re è così spiegata da Ovidio: *sed et hunc innata libido extimulat, prunumque genus regionibus illis in Venerem est; flagrat vitio genitisque suoque* (met. VI, 458-459). Ben nota nel mondo antico era la caratteristica assenza nei barbari in generale e nei Traci in particolare di freni inibitori o forme di moderazione in ambito erotico; cfr. ACH. TAT. V, 5 2: "a quanto pare, per i barbari una sola donna non è sufficiente a soddisfare il desiderio sessuale, soprattutto quando hanno l'opportunità di abbandonarsi al loro istinto di violenza" (trad. a cura di F. Ciccolella); ma anche Accio TRF II, 636-637, Radt: *Tereus indomito more atque animo barbaro conspexit ut eam, amore vecors flammeo*. Su questo argomento si veda in generale ROSATI 2009, p. 326.

<sup>3</sup> Ov. met. VI, 544-548: *ipsa pudore proiecto tua facta loquar. si copia detur, in populos veniam; si silvas et conscia saxa movebo. Audiet haec aether et si deus ullus in illo est*.

<sup>4</sup> È qui che Ovidio indugia sul sanguinoso particolare della lingua mozzata, con un'attenzione fin troppo compiaciuta di dettagli dal sapore piuttosto macabro: *radix micat ultima linguae, ipsa iacet terraeque tremens immurmurat atrae, utque salire solet mutilatae cauda colubrae, palpitat et moriens dominae vestigia quaerit* (met. VI, 557-560).



eventi che hanno visto quale infelice interprete Filomela. Se la fuga le è impedita da una guardia e la voce non può trasformarsi in parola, la giovane vittima escogita un modo per denunciare alla sorella la propria situazione. Viva è l'immagine restituita dalla parole ovidiane: *stamina barbarica suspendit callida tela purpureasque notas filis intexuit albis, indicum sceleris* (vv. 576-578); tramite l'aiuto di una donna, la tela giunge nelle mani di Procne che vi legge *germanaeque suae carmen miserabile* (v. 582)<sup>5</sup>.

#### Atto IV

L'ultimo atto di questa drammatica vicenda, ambientato per lo più nel palazzo di Tereo, si può suddividere in quattro grandi scene: *La liberazione di Filomela* (vv. 587-609), *La vendetta: l'uccisione di Iti* (vv. 609-646), *Il lauto banchetto* (vv. 647-666) e *La metamorfosi* (vv. 667-674), tutte caratterizzate da vivide descrizioni che, senza sforzo alcuno, prendono corpo nella mente del lettore. Attraverso un'indicazione temporale si apre la prima scena: durante i giorni dedicati alle biennali feste di Bacco, riservate esclusivamente alle donne, Procne indossa i panni della menade (*vite caput tegitur, lateri cervina sinistro vellera dependent, umero levis incubat asta*: vv. 592-593) e si avvia, insieme alla turba femminile, nei boschi. Complici la notte e l'oscurità, la giovane abbandona il tragitto sacro per dirigersi nella stalla dove è rinchiusa, prigioniera, la sorella: la libera e, dopo averle fatto indossare i medesimi attributi del rituale bacchico, la conduce nella reggia. Svestiti i panni di finte baccanti, Procne stringe al seno Filomela che, bloccata dalla pudicizia, non osa ricambiare i gesti d'affetto: pur vittima di Tereo, ella si sente adultera della sorella. Le mani si sostituiscono alla lingua mancante e raccontano delle pene e dei disonori subiti. L'odio pervade l'animo di Procne e, quando ancora la sua mente medita giusta vendetta, ecco sopraggiungere Iti: *quid possit, ab illo admonita est oculisque tuens immitibus «a! quam es similis patri» dixit* (vv. 620-622; Scena 2: *La vendetta: l'uccisione di Iti*). Gli empî propositi della madre paiono per un momento arrestarsi innanzi alle dimostrazioni di affetto del pargoletto: *ut tamen accessit natus matrique salutem attulit et parvis adduxit colla lacertis mixtaque blanditiis puerilibus oscula iunxit* (vv. 624-626). Ma l'amore filiale non basterà a scacciare i sanguinosi progetti. Alla vista della sorella violata e mutilata, Procne si risolve alla terribile decisione e, novella Medea, trascina l'innocente fanciullo nella parte più remota della reggia, *tendentemque manus et iam sua fata videntem [...] colla petentem* (vv. 639-640). La madre scellerata affonda il ferro gelido nelle carni del figlio, senza distogliere mai lo sguardo (*ense ferit Procne, lateri qua pectus adhaeret, nec vultum vertit*: vv. 641-642); sebbene quella ferita sia sufficiente a provocarne la morte, Filomela si attarda a tagliare la gola di Iti (*iugulum ferro Philomela resolvit*: v. 643). Le empie sorelle smembrano il corpo innocente e lo mettono in parte a bollire in un calderone, in parte a cuocere su lunghi spiedi.

Ecco apprestato per Tereo un ricco banchetto con le carni del figlio: *ipse sedens solio Tereus sublimis avito* (v. 650; Scena 3: *Il lauto banchetto*). Al termine del pasto il re domanda di Iti e Procne, desiderosa di annunciare essa stessa il compimento della propria vendetta, con tali parole replica alla richiesta del marito: *intus habes quem poscis* (v. 566). E mentre il Trage inizia a rendersi conto dell'accaduto, ecco sopraggiungere la prova finale: *sicut erat sparsis furiali caede capillis, prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum misit in ora patris* (vv. 657-659). Tereo rovescia la tavola nefanda e in un susseguirsi di gesti colmi di disperazione e d'ira, si getta all'inseguimento delle empie sorelle con la spada sguainata. I corpi di Procne e Filomela sembrano quasi, nell'impeto della corsa, mettere le ali ed effettivamente si tramutano rispettivamente in rondine, che si accosta sempre alle case, e in usignolo, che fugge invece nella foresta (Scena 4: *La metamorfosi*); pure Tereo è talmente veloce nell'inseguimento che, d'un tratto, prende le forme di un'upupa. È dunque così, con una metamorfosi, che si pone fine alla violenta spirale di morte<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Assai problematico è capire se il messaggio intessuto da Filomela abbia le forme di un disegno o di un racconto vero e proprio. Se le forti somiglianze con i *celestia crimina* orditi con tanta maestria da Aracne fanno supporre che pure la tela della figlia di Pandione recasse dei disegni, è pur vero però che i versi ovidiani *germanaeque suae carmen miserabile legit* (v. 582) sembrano semmai fare riferimento a un messaggio tessuto in forma scritta. Per una bella analisi, che verte anche su un possibile significato eziologico del mito, con l'invenzione della scrittura da parte di una donna, si veda ROSATI 2009, pp. 320-321 e *infra*.

<sup>6</sup> Si ponga mente al fatto che la trasformazione finale dei tre protagonisti non giunge a seguito di un intervento divino, del tutto

## 7.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

Piuttosto antica e assai articolata è la tradizione letteraria di questo sanguinoso mito, la cui fortuna trapassa, pur con alterni periodi, diverse epoche e giunge fino alle porte del XIV secolo, allorché Dante e Petrarca ancora si diletano nel ricordare l'epilogo ornitomorfo della raccapricciante storia<sup>7</sup>; tanta è la fama della leggenda, tante sono le varianti che la accompagnano e che interessano per lo più la collocazione geografica dei fatti, ora in varie regioni della Grecia ora in Asia Minore<sup>8</sup>, e i nomi dei protagonisti. Il primo riferimento alla saga sembra comparire nell'*Odissea*, ove si ricorda la metamorfosi ornitologica cui sarebbe andata incontro una non meglio specificata figlia di Pandareo di Mitilene che, sotto le sembianze di un usignolo, piange il figlio Itilo ucciso sotto l'impeto della follia<sup>9</sup>. Un altro cenno alla truce vicenda, che ancora affonda le proprie radici nel limbo oscuro dell'oralità, è fornito da Esiodo<sup>10</sup>, il quale ricorda la trasformazione in rondine di una generica figlia di Pandione. Ora, è evidente che le redazioni del tutto parallele dei due più antichi autori di cui rimangono testi scritti, siano da far risalire a una matrice comune che affonda le proprie radici nel nucleo di leggende nate nella Grecia e volte all'eziologia degli uccelli primaverili e del loro canto<sup>11</sup>.

La tragica storia, fatta di violenze, sotterfugi e menzogne non poteva non attirare l'attenzione dei tragici, che vi attinsero a piene mani ampio materiale per le proprie produzioni. Pur non dedicando un intero componimento alla leggenda, Eschilo la cita in più di un suo componimento: nell'*Agamennone*<sup>12</sup> è ricordata la sorte dell'uccello che mai trova pace, continuando eternamente a chiamare Iti in un acuto canto; nelle *Supplici*<sup>13</sup>, ove una certa Metis, sposa di Tereo<sup>14</sup>, trasformata in usignolo ancora lamenta la morte del figlio avvenuta per sua stessa mano, è introdotto il motivo dell'inseguimento, nella nuova natura zoomorfa, della donna da parte dello sposo a seguito di un atto cruento di cui non è esplicitata la natura. Spetterà a Sofocle fornire la prima compiuta narrazione della

assente da questa drammatica vicenda, ma si configura quasi come una sorta di miracolo che interrompe la delirante sequela di orrori e violenze: «la metamorfosi nella forma animale avviene come conseguenza spontanea, «naturale», della disumanità dei personaggi, che fissa per sempre appunto nelle leggi della natura l'odio che li divide»; ROSATI 2009, p. 350.

<sup>7</sup> Dante *Purg.* IX, 13-15: «ne l'ora che comincia i tristi lai la rondinella presso a la mattina forse a memoria de' suo' primi guai»; e XVII, 19-21: «de l'empiezza di lei che mutò forma ne l'uccel ch'a cantar più si diletta, ne l'immagine mia apparve l'orma». Petrarca CCCX, 3 (*Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*): «e garrir Progne e pianger Filomena». Per un compendio delle testimonianze letterarie relative al mito si veda: FORBES IRVING 1990, pp. 248-249; TOULOUPE 1994, p. 527; da ultimo MONELLA 2005.

<sup>8</sup> Secondo la più accreditata versione i truci avvenimenti hanno quale quinta scenografica la barbara Tracia: così secondo Sofocle (TrGF 581-595b, Radt), Ovidio (*met.* VI, 382-674), Apollodoro (III, 14, 8), Igino (*fab.* 45) e Nonno di Panopoli (*D.* IV, 320 e ss.). Conone (31), Strabone (IX, 3, 13) e Pausania (I, 41, 8-9) li collocano invece in Daulia, un distretto della Focide. Alla città di Tebe sembra rimandare Omero (*Od.* XIX, 518-523), allorché l'assassina di Itilo è la moglie del tebano Zeto. Gli abitanti di Megara sostenevano invece che Tereo avesse regnato sulla loro terra ove, a testimonianza, era pure il suo sepolcro (PAUS. I, 41, 8). Antonino Liberale (XI, 1) ambienta invece la vicenda a Efeso.

<sup>9</sup> HOM. *Od.* XIX, 518-523: «come la figlia di Pandareo, l'usignolo della verzura, canta armoniosamente [...] piangendo il figlio Itilo, che un tempo col bronzo uccise per follia, il figlio di Zeto sovrano» (trad. a cura di G. A. Privitera). Lo scolio ai versi omerici restituisce non solo il nome della protagonista, Aedona, ma anche le linee generali della trama, che però, ad eccezione di Ferecide (FGrHist 3 F 124), non sarà più ripresa dagli autori successivi. Invidiosa della cognata Niobe che vanta ben quattordici figli, la giovane tenta di ucciderne il primogenito, ma per errore colpisce nel sonno il proprio pargolo Itilo; gli dei impietositi trasformano la donna in un usignolo (*aedôn*) che continuamente lamenta la perdita del figlio (cfr. GUIDORIZZI 2000, p. 277, nt. 295). È pur vero però che lo scolio, che non può avere valore di testimone della leggenda effettivamente nota al vate di Smirne, poggia su una fonte di V secolo a.C. e precisamente su Ferecide (FGrHist 3 F 124). Difficile è dire se questa storia sia un'antica variante della più nota e accreditata versione (così ad esempio: FITZPATRICK 2001, p. 90; SOMMERSTEIN, FITZPATRICK, TALBOY 2006, pp. 142-143) ovvero si connota come una fantasiosa invenzione dello scoliasta, che può aver interpretato il termine *aedôn* come un nome proprio (dubbio questo avanzato in RUSSO 1985, p. 252). A parere di P. Monella la narrazione di Ferecide avrebbe alle spalle una versione della saga imparentata, ma non coincidente, con quella omerica; MONELLA 2005, pp. 25-26.

<sup>10</sup> HES. *Op.* 568-569: «la figlia di Pandione dall'acuto lamento, la rondine sorge alla luce fra gli uomini» (trad. a cura di A. Colonna).

<sup>11</sup> MONELLA 2005, p. 31.

<sup>12</sup> A. A. 1140-1149.

<sup>13</sup> A. *Supp.* 60-67: «crederà forse di ascoltare la voce di Metis, querula sposa di Tereo, l'usignola inseguita dal nebbio [...] e ricanta la morte del figlio, come perì di consanguinea mano di madre incorrendo in non materna collera» (trad. a cura di F. Ferrari).

<sup>14</sup> Il nome sarà poi ripreso e fissato in maniera indelebile nella letteratura grazie a Sofocle; si veda *infra*.

vicenda: nella tragedia *Tereo*<sup>15</sup>, comparsa sulle scene prima del 414 a.C.<sup>16</sup> e di cui purtroppo non restano che scarsi frammenti, si fissa in via pressoché definitiva l'impalcatura generale del racconto. Nell'opera si introducono degli elementi innovativi, che sanciscono la fortuna imperitura della leggenda: il motivo dell'oltraggio di Tereo a Filomela, che prende le forme prima di un atto di violenza carnale e poi di una glossotomia; la successiva ineluttabile vendetta delle figlie di Pandione che apprestano al barbaro re un lauto banchetto antropofagico. Il vortice di violenza si chiude solo grazie a un prodigioso intervento, divino, che porta alla metamorfosi ornitologica dei tre scellerati protagonisti: Procne diviene usignolo, Filomela rondine e Tereo upupa<sup>17</sup>. Anche Filocle dedica ampio spazio al truce mito in una tetralogia dal titolo *Pandionis*<sup>18</sup>, che doveva forse comprendere un *Tereo* o un *Upupa* ampiamente dipendente dal dramma di Sofocle<sup>19</sup>.

Dopo un periodo di oblio, il mito ricompare al volgere del III secolo a.C. divenendo nuovamente oggetto dell'attenzione dei drammaturghi, questa volta latini: Livio Andronico e successivamente Accio sono entrambi autori di un *Tereus*, noto solo attraverso scarni frammenti di versi che non permettono una più ampia ricostruzione delle trame<sup>20</sup>. La versione più ampia e articolata dell'efferata storia, che diverrà punto imprescindibile di riferimento per tutta la successiva letteratura occidentale, è certamente quella fornita da Ovidio nei primissimi anni del I secolo d.C., che si colloca nel solco della tradizione segnata dalla tragedia di Sofocle, ma a cui non devono essere state del tutto ignote le più recenti redazioni di Livio Andronico e, soprattutto, di Accio<sup>21</sup>. Eppure, come di consueto, il testo del cantore della forma in cambiamento non è scevro di innovazioni rispetto alla tradizione precedente che, in linea generale, interessano: il luogo ove Filomela subisce violenza, non più durante il lungo viaggio di ritorno sulla nave, ma in una foresta in terra tracia; l'uccisione dell'innocente Iti a cui partecipa con un ruolo nient'affatto secondario una cruenta Filomela; la metamorfosi finale che diviene "metafora narrativa", per dirla con le parole di E. Pianezzola<sup>22</sup>, di quel ricorrersi tumultuoso dei tre protagonisti e non già pietoso intervento divino. Epperò, la variazione più importante che interessa non solo Ovidio, ma in generale tutta la letteratura latina che si distanzia così da quella greca, è l'inversione della trasformazione delle due sorelle: Procne diviene rondine e Filomela usignolo<sup>23</sup>.

<sup>15</sup> TrGF 581-595b, Radt. Sulla tragedia e sulla ricostruzione della trama attraverso l'*hypothesis*, con un attento confronto con le altre fonti letterarie si veda: FITZPATRICK 2001; MONELLA 2005, pp. 79-125; SOMMERSTEIN, FITZPATRICK, TALBOY 2006, pp. 141-159. Sui rapporti con la *Medea* di Euripide si veda MARCH 2003.

<sup>16</sup> Anno in cui si data la rappresentazione degli *Uccelli* di Aristofane, ove molteplici sono i riferimenti e le allusioni all'opera sofoclea; per un'analisi sulla collocazione cronologica della tragedia si veda GERNET 1935, che la data tra il 431 e il 429 a.C.

<sup>17</sup> Le trasformazioni dei tre protagonisti possono essere così spiegate: in qualità di usignolo Procne continuerebbe a piangere, in un canto lamentoso e onomatopeico ("Iti, Iti"), il pargoletto ucciso con le proprie mani, mentre il caratteristico suono stridulo della rondine ben trova spiegazione nel taglio della lingua di Filomela. Qualche dubbio genera invece la motivazione che sottende la metamorfosi di Tereo in upupa che, secondo la maggior parte della critica, è forse da ricercare nell'eziologia del verso "pou-pou", che in greco significa "dove?", da connettere con la vana ricerca del figlio, di cui ormai il re è diventato il sepolcro vivente. Da un frammento dell'opera sofoclea, però, il mutamento di Tereo sembra semmai trovare la sua spiegazione nel termine greco che designa l'upupa (*epops*), quale "spettatore [...] dei propri mali" (TrGF 581, Radt). Diversamente P. Scarpi lega questa trasformazione con le abitudini alimentari dell'upupa: selvaggio e crudele, vive per lo più di larve e scarti; SCARPI 1982, p. 216. Per un'analisi dei significati eziologici sottesi alle metamorfosi ornitologiche si veda ROSATI 2009, pp. 317-318.

<sup>18</sup> TrGF I, 24 F 1, Snell.

<sup>19</sup> Cfr.: MONELLA 2005, p. 133-135; SOMMERSTEIN, FITZPATRICK, TALBOY 2006, p. 146.

<sup>20</sup> Livio Andronico TRF I-IV, 24-28, Ribbeck; Accio TRF I-IX, 634-650, Ribbeck. In particolare proprio l'opera di quest'ultimo drammaturgo deve aver goduto di grande fortuna nel corso del I secolo a.C., giacché la figura di Tereo ben si prestava a incarnare le spinte antitiranniche che in quegli anni muovevano le corde del popolo romano; si veda l'ampia analisi in DEGL'INNOCENTI PIERINI 2002b, pp. 128 e ss. Non è affatto improbabile supporre che, pur con le dovute cautele, punto di riferimento imprescindibile per gli autori latini sia stato il *Tereo* di Sofocle, senza per questo ammettere, come in passato, una pedissequa dipendenza, che in certi casi prende persino le forme di una traduzione, dalla composizione sofoclea; cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI 2002a, *passim* e EADEM 2002b, p. 127 (specificatamente per Accio); MONELLA 2005, p. 192; ROSATI 2009, pp. 316-317; grande cautela è invece auspicata in SOMMERSTEIN, FITZPATRICK, TALBOY 2006, p. 147.

<sup>21</sup> FITZPATRICK 2001, p. 92. Sulla conoscenza di Ovidio del modello fornito da Accio e sulla sua rielaborazione si veda l'analisi in DEGL'INNOCENTI PIERINI 1980, pp. 21-24. Più in generale, sull'influenza delle opere teatrali precedenti nell'elaborazione del dettato del poeta augusteo si rimanda a: CIAPPI 1998; CURLEY 2003.

<sup>22</sup> PIANEZZOLA 1999, pp. 29-42 (più in generale per la metamorfosi ovidiana quale metafora narrativa).

<sup>23</sup> L'eziologia in questo caso è probabilmente da ricercare nelle consuetudini dei due volatili: la rondine sarà per sempre legata

Se il racconto fornito da Conone<sup>24</sup> è del tutto simile a quello del contemporaneo Ovidio, fatta eccezione per il rovesciamento della metamorfosi ornitologica delle figlie di Pandione giacché autore di lingua greca, del tutto particolare è invece la narrazione di Igino<sup>25</sup>. Secondo il bibliotecario di Augusto, Tereo sarebbe giunto da Pandione per chiedere in sposa Filomela con la scusa della morte di Procne. Conquistata la fanciulla concupita, il re barbaro dopo averle usato violenza su di un monte, la consegna come concubina al re Linceo; la moglie di quest'ultimo, amica di Procne, gliela restituisce. Immane anche in questo racconto è il banchetto a sfondo cannibalico e la successiva trasformazione dei tre protagonisti, occorsa per pietà divina, in uccelli. Il risultato della metamorfosi si discosta però in certa misura dalla più accreditata tradizione, giacché Tereo non prende le forme di un upupa, bensì di un falco<sup>26</sup>. In questa versione è del tutto assente, caso unico, l'episodio della glossotomia e di conseguenza il motivo del tessuto recante i soprusi subiti da Filomela. La trama di Igino, mai attestata in precedenza, è forse da far risalire a un testo teatrale che apporta variazioni alla più nota trama sofoclea<sup>27</sup> ovvero a un filone della tradizione del mito anteriore e indipendente dal tragediografo di V secolo a.C.<sup>28</sup> In Apollodoro ritorna il particolare motivo della falsa morte di Procne quale pretesto per sposare Filomela, sebbene poi i successivi eventi rivelino una dipendenza dalla più consolidata versione di matrice sofoclea<sup>29</sup>.

Ancora nel corso del II secolo d.C. il mito attira l'interesse di diversi autori: Pausania, che offre molteplici riferimenti ai truci avvenimenti della storia<sup>30</sup>, ricorda pure un'antica variante megarese per cui Tereo, dopo aver a lungo inseguito le fanciulle assassine, non riuscendo a prenderle si sarebbe tolto la vita a Megara<sup>31</sup>; anche Achille Tazio<sup>32</sup> più volte rievoca la leggenda nel proprio romanzo, in una redazione non dissimile dalla *vulgata* risalente al *Tereo* di Sofocle. Particolarmente ricchi di spunti descrittivi sono gli episodi dello stupro di Filomela, del taglio della lingua e della vendetta delle figlie di Pandione<sup>33</sup>, in cui l'autore indugia sull'immagine delle due donne che,

alla casa, luogo della strage, mentre l'usignolo vivrà nelle selve (cfr. ROSATI 2009, p. 317). Secondo il Dunbar la metamorfosi di Filomela sarebbe da ricondurre alla falsa etimologia del nome della fanciulla, in cui si intravedeva in velato riferimento al canto (*melos*); DUNBAR 1995, p. 140.

<sup>24</sup> 31.

<sup>25</sup> HYG. *fab.* 45. Il mitografo cita velocemente il mito pure altrove nella sua opera: *fab.* 246 (*Coloro che mangiarono in un banchetto le carni dei propri figli*) e 255 (*Le donne incestuose*).

<sup>26</sup> A parere di G. Rosati quella in sparviero doveva essere l'originaria trasformazione di Tereo; ROSATI 2009, p. 318. A suffragio di questa ipotesi ricorrono una serie di citazioni precedenti quali: HES. *Op.* 202-212 ("così parlò uno sparviero ad un usignolo dal collo variopinto, portandolo in alto fra le nuvole, stretto negli artigli; quello miseramente gemeva trafitto dalle unghie ricurve, e lo sparviero gli rivolgeva con insolenza la parola: «Disgraziato, a che strilli? Ti tiene uno molto più forte [...] Stolto, chi vuol contrapporsi ai più forti! Egli resta senza vittoria, ed oltre all'onta soffre dolori"; trad. a cura di A. Colonna) e A. *Supp.* 62 ("l'usignola inseguita dal nibbio"; trad. a cura di F. Ferrari), che restituiscono l'immagine di un falco intento a inseguire un usignolo, un uccello dunque nemico e persecutore delle due donne; in un frammento del *Tereo* di Sofocle (TrGF F 581, Radt), in precedenza attribuito a Eschilo, compare l'immagine di un uccello per metà sparviero e per metà upupa.

<sup>27</sup> L'assenza del taglio della lingua e l'ignoto episodio di Filomela quale concubina del re Linceo ben poteva risolvere sulle scene il momento dell'incontro tra le due sorelle; così in particolare GUIDORIZZI 2000, pp. 277, nt. 295 e p. 279, nt. 297, che ipotizza una derivazione del testo di Igino dalla tragedia latina, da Accio o da Livio Andronico. Questo, ovviamente, implica che l'uno o l'altro dei drammaturghi abbia preso le distanze dal modello sofocleo; *contra* FITZPATRICK 2001, p. 92; MONELLA 2005, p. 192.

<sup>28</sup> Ampia discussione della problematica e delle ipotesi avanzate nel corso del tempo dagli studiosi, con ricca bibliografia, è fornita in MONELLA 2005, pp. 129-145.

<sup>29</sup> APOLLOD. III, 14, 8. E quindi ritornano gli episodi del taglio della lingua, della missiva tessile a Procne, del successivo banchetto cannibalico e della trasformazione finale per opera degli dei. Relativamente ai ricami attraverso cui Filomela comunicherà le proprie sventure, Apollodoro esplicita che questi non sono disegni, bensì *glossai*. Conone (31) parla di *péplon grâphein* (il verbo *grapho* ha sì il significato di disegnare, ma anche di scrivere). Se così fosse la leggenda, oltre ai significati eziologici relativi ai canti degli uccelli, diverrebbe anche un mito sull'invenzione della scrittura o, più in generale, sulla comunicazione testuale per opera di una donna in conflitto con un potere tirannico: "la storia di Filomela che, brutalmente privata della lingua, escogita una comunicazione attraverso dei segni muti è sì un mito di invenzione della scrittura, ma anche dell'opposizione tra la parola come strumento del predominio maschile [...] e la scrittura come forma di espressione mediata, obliqua e silenziosa, propria dell'universo femminile"; ROSATI 2009, p. 321 (con una bella analisi sulla problematica).

<sup>30</sup> PAUS. I, 4, 4; X, 4, 8.

<sup>31</sup> IDEM I, 41, 8-9.

<sup>32</sup> ACH. TAT. V, 3, 4-8 e 5.

<sup>33</sup> Questi episodi suscitano notevole interesse nella prospettiva di ricostruire il legame che intercorre tra mondo delle immagini e testi letterari, giacché nella narrazione di Achille Tazio essi sarebbero oggetto di un quadro conservato nello studio di un

dopo aver apprestato a Tereo il pranzo con le carni di Iti, portano al re di Tracia, quale prova del cruento massacro, un canestro in cui giacciono i resti del figlio<sup>34</sup>.

Affatto particolare è invece il racconto che fornisce Antonino Liberale riprendendo, a prestare fede al sottotitolo tradito, una storia narrata da Boio nella *Ornitogonia*<sup>35</sup>: non solo i nomi dei protagonisti sono completamente diversi, Procne diviene Edona, Tereo Politecno e Filomela Chelidona, ma anche la trama ha uno sviluppo del tutto diverso e mai attestato nelle precedenti fonti. Politecno è un falegname di Efeso che prende in moglie Edona, figlia di Pandareo. Colpevoli di *hybris* per aver insinuato che il loro amore fosse più forte di quello di Era e Zeus, gli dei li puniscono gettando tra loro la discordia. E così i due sposi si sfidano in una gara tutta manuale: la giovane tesse una tela e Politecno si cimenta nella realizzazione di un cassone; in premio vi è un servo donato dal perdente. Umiliato per essere uscito sconfitto dall'agone, il giovane usa violenza a Chelidona e, dopo averla travestita da uomo e intimato il silenzio con la minaccia di morte, la consegna quale servo alla moglie ignara. Edona, dopo aver riconosciuto dai lamenti la sorella amata, si vendica del marito imbastendogli, con la complicità di Chelidona, un ricco banchetto con le carni del figlio. Politecno insegue le empie donne fino alla casa di Pandareo e lì, arrestato dai servi, viene legato, unto di miele e lasciato in balia degli insetti. Impietosita dalla triste sorte cui è costretto l'uomo un dì tanto amato, Edona libera il marito e per questo incombe nelle ire dei familiari, che già meditano per lei una punizione esemplare. A spegnere la spirale di odio e violenza sopraggiunge la pietà divina e la tragica storia si chiude con una metamorfosi ornitologica del tutto particolare: Pandareo diviene un'ossifraga e la moglie un martin pescatore; Politecno veste le piume di un picchio, mentre il fratello di Edona si muta in upupa; più consona alla tradizione greca è invece la trasformazione di Chelidona in rondine e della sorella in usignolo. L'ambientazione della vicenda in Asia Minore e la trama insolita, inducono a credere che Antonino Liberale, o meglio la sua fonte, segua una tradizione locale microasiatica, creata forse in età ellenistica, contaminando elementi tratti da versioni precedenti della saga<sup>36</sup>. L'ultima attestazione di un mito che godrà di travolgente fortuna anche dopo la caduta di quell'orizzonte culturale che lo aveva reso celebre è fornita da Nonno di Panopoli<sup>37</sup> che, senza dilungarsi nella narrazione del racconto, fa riferimento alle violenze subite da Filomela e alla tela parlante, nonché alla trasformazione in uccelli dei tre sventurati protagonisti.

### 7.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Se nel mondo della letteratura l'efferato mito gode, pur con alterni periodi, di indiscutibile fortuna, altrettanto non può dirsi per il variegato orizzonte iconografico. Le testimonianze, piuttosto scarse, provengono in via pressoché esclusiva dal panorama greco, e in particolare dalla produzione vascolare, mentre il mondo romano pare non essere affatto interessato alla leggenda: all'interno di questo quadro piuttosto desolante fanno eccezione due rilievi funerari della media età imperiale, che recano scolpiti alcuni momenti dei violenti eventi. Orbene, la prima ricorrenza della leggenda si ha verso il terzo quarto del VII secolo a.C., allorché le due protagoniste sembrano essere raffigurate su una metopa proveniente dal tempio di Apollo a Termo<sup>38</sup> (*tav. 38, fig. 143*). Nonostante la frammentarietà del manufatto sono comunque ben visibili due fanciulle assise l'una di fronte all'altra, di cui

pittore, su cui l'autore si sofferma con una ricchezza e una precisione tale di dettagli da ricrearne facilmente l'immagine nella mente delle lettrici (ACH. TAT. V, 3, 4-8).

<sup>34</sup> Probabilmente la fonte di questa scena è da ricercare ancora una volta nella tragedia di V secolo a.C. da cui, forse con il tramite dell'opera di Accio, Achille Tazio potrebbe aver tratto ispirazione; DEGL'INNOCENTI PIERINI 2002a, p. 92.

<sup>35</sup> ANT. LIB. XI.

<sup>36</sup> Così TOULOUPE 1994, p. 527, che ipotizza un'origine alessandrina; una tradizione locale ionica è invece supposta da P. Monella, a cui peraltro si rimanda per un'ampia ed esaustiva analisi del racconto: MONELLA 2005, pp. 146-165.

<sup>37</sup> NONN. D. II, 130-139 e IV, 320-331.

<sup>38</sup> Eseguita da maestranze corinzie, Atene, Museo Archeologico Nazionale; su cui: TOULOUPE 1994, p. 527, n. 1; CHAZALON 2003, p. 121; FRONTISI-DUCROUX 2003, pp. 227-228. Per una recente rilettura dell'intero complesso delle metope del tempio si rimanda a COLPO 2002.



un'iscrizione collocata in alto a destra restituisce il nome di una di esse, Chelidona (rondine)<sup>39</sup>. È qui probabilmente messo in scena il momento in cui le due sorelle, recanti nomi rappresentativi della loro prossima natura animale<sup>40</sup>, si accingono a smembrare il corpo innocente di Iti, che doveva occupare la porzione centrale della composizione.

Ma come precedentemente accennato, è la ceramica greca, e in misura minore anche quella magnogreca, che pare essere particolarmente interessata al mito. I vasi provenienti dalla zona dell'Attica mettono in scena, con iconografie piuttosto variegata, quasi tutti gli episodi più sanguinosi della truce storia: l'uccisione di Iti, la scoperta da parte di Tereo della natura del lauto banchetto, l'inseguimento delle Pandionidi e la metamorfosi dei protagonisti<sup>41</sup>. Per quanto concerne il primo tema, esso è messo in scena su una coppa attica frammentaria<sup>42</sup> (tav. 38, fig. 144) in cui è ben visibile Procne, stante, nell'atto di immergere il ferro nelle carni del fanciullo che, invano, tenta di dimenarsi dalla furia materna; il piccolo Iti, ben identificato dalla legenda a lui sottostante, è trattenuto da Filomela, come pare evincersi dai lacerti di decorazione che mostrano la presenza di una seconda figura femminile. Il gruppo della madre assassina e del pargolo è replicato nel medesimo schema iconografico in una di poco seriore coppa attica<sup>43</sup> (tav. 38, fig. 145), ove però è del tutto assente Filomela e il fanciullo poggia su una *kline*<sup>44</sup>. Ancora una volta i protagonisti dell'immagine sono accompagnati dalle legende: se la giovane vittima è sovrastata dalla scritta "Itys", vicino alla donna crudele compare il nome di "Aedonai"<sup>45</sup>.

Se i due esemplari appena citati potrebbero far pensare alla presenza di un comune modello, del tutto diversa è invece l'impalcatura compositiva di una terza coppa<sup>46</sup> (tav. 38, fig. 146) ove compaiono due fanciulle, le Pandionidi, di cui una gesticola in maniera concitata, mentre l'altra trattiene per gli avambracci un fanciullo in nudità, verisimilmente il piccolo Iti. Ora, sebbene la maggior parte della critica sia tutta concorde nel riconoscere nella giovane a sinistra

<sup>39</sup> Pure al di sopra della figura di sinistra doveva essere presente una legenda, di cui alcuni studiosi (FORBES IRVING 1990, p. 248; CHAZALON 2003, p. 121) riescono a leggere la lettera "A", che ben si potrebbe sciogliere, sulla scorta dei testi letterari (in particolare Schol. Od. XIX, 518-523 e ANT. LIB. XI) con Aedona (usignolo). La cautela però in questo caso è d'obbligo, giacché la legenda è ad oggi completamente evanida, tanto che chi scrive, che ha osservato attentamente il pezzo dal vivo, non è riuscita più a coglierne alcuna traccia.

<sup>40</sup> Piace qui citare le parole di F. Frontisi-Ducroux: "l'inscription ou les inscriptions de cette métope indiquent le résultat de la métamorphose, tels, sur le vase de Naples, les oiseaux posés sur la tête des personnages" (FRONTISI-DUCROUX 2003, pp. 227).

<sup>41</sup> Forti perplessità suscita l'interpretazione, accettata dalla maggior parte della critica, di un cratere a campana del Pittore di Achille (465 a.C. ca., New York, Metropolitan Museum of Art) in cui sono raffigurati due personaggi maschili, identificati rispettivamente come Pandione e Tereo (così in particolare: BEAZLEY 1963, p. 991, n. 61; VALASTRO 1990, p. 123; OAKLEY 1997, pp. 46-47 e p. 125, n. 83). Tale ipotesi si basa, oltre che sui tratti fisionomici del presunto re barbaro, in particolare per la presenza di un lunga barba che sottolineerebbe il suo aspetto selvaggio e spaventevole, sulla lettura della legenda. La scritta recita *Teleos*, da cui la critica approda a *Tereos*, un appropriato genitivo per *Tereus*. *Contra* questa interpretazione si veda l'analisi in CHAZALON 2003, pp. 137-139. Ritengo peraltro sia da espungere dal novero delle attestazioni vascolari relative al mito una *hydria* a figure rosse (450-440 a.C.; Praga, Univ. Charles; TOULOUPE 1994, p. 528 n. 8, già indicato come dubbioso). Un'analisi del repertorio vascolare in stretto rapporto alle fonti letterarie è fornita in MARCH 2000.

<sup>42</sup> 500 a.C. ca., Pittore di Magnoncourt o di Onesimo, Bâle, Collezione Cahn; su cui da ultimo CHAZALON 2003, p. 122, con bibl. precedente.

<sup>43</sup> 490-480 a.C., Pittore di Magnoncourt, da Cerveteri, Boccanera, Monaco, Antikensammlung; su cui: TOULOUPE 1994, p. 527, n. 2 (che alza la datazione al 510-500 a.C.); da ultimo CHAZALON 2003, pp. 123-125, con bibl. precedente.

<sup>44</sup> Immediatamente dietro la nuca di Iti si scorge un oggetto da alcuni identificato come un cuscino su cui si allungavano i partecipanti ai banchetti (così da ultimo CHAZALON 2003, p. 123, con bibl. precedente), da altri, forse più verisimilmente, un berretto frigio che rimanderebbe alle origini geografiche del mito e, insieme alla legenda, contribuirebbe all'identificazione della raffigurazione (TOULOUPE 1994, p. 527, n. 2; VALASTRO 1990, p. 125, nt. 27, che, molto cautamente, vi vede una *kausia* tracia).

<sup>45</sup> La presenza della legenda ha fatto ipotizzare ad alcuni studiosi (SCHEFOLD, JUNG 1988, p. 43; VALASTRO 1990, pp. 124-125) che la coppa restituisse, caso unico, la versione della storia tradita da SCHOL. Od. XIX, 518-523, per cui Procne/Edona avrebbe, in preda alla gelosia, attentato alla vita del maggiore dei figli della cognata Niobe durante il sonno, ma per errore avrebbe ucciso il piccolo Iti/Itilo. Ora, a parte il fatto che la legenda che sovrasta il fanciullo restituisce il nome "Itys" e non già l'Itilo dello scolio, il contesto in cui avviene la macabra uccisione rimanda semmai a un ambiente conviviale, sottolineato non solo dai triclini, ma anche dalla lira sulla sinistra della composizione, forse velato riferimento al lauto banchetto che di lì a breve la solerte moglie appresterà per il marito Tereo. Non ultimo è il fatto che Procne/Edona e Iti compaiono, raffigurati nel medesimo schema, nella precedente coppa in cui la presenza di Filomela riconduce, senza ombra di dubbio, alla versione più nota del mito che sarà poi fissata dalla tragedia di Sofocle; si veda in questo senso CHAZALON 2003, pp. 124-125; MONELLA 2005, pp. 26-28.

<sup>46</sup> 490-480 a.C., Pittore di Makron, dall'Etruria, Parigi, Museo del Louvre; su cui da ultimo CHAZALON 2003, pp. 125-127, con bibl. precedente.

Filomela, che con la voce dei gesti narra alla sorella le violenze subite, e nella figura di destra Procne in procinto di compiere la propria vendetta, chi scrive è semmai propensa a dare credito alla tesi avanzata da L. Chazalon<sup>47</sup> che inverte l'identificazione delle protagoniste. Nella donna a sinistra sarebbe quindi da riconoscervi Procne, a cui meglio si adatterebbe la spada pendente dal fianco, attribuito a lei più consona in questa vicenda<sup>48</sup>. Filomela sarebbe invece da indentificare in quella figura sulla destra della composizione che, con i capelli scarmigliati, si appresterebbe a trattenere, per il furore della sorella, Iti ancora inconsapevole del proprio destino; si rammenti che la Padionide nell'atto di bloccare il nipote appare già nella succitata coppa attica frammentaria<sup>49</sup>.

L'episodio della presa di coscienza di Tereo dopo il banchetto apprestato con le carni del figlio, compare invece su un cratere a colonnette attico<sup>50</sup> (tav. 39, fig. 147) ove, in un contesto d'interno sottolineato dalla presenza di una colonna sullo sfondo della composizione, si staglia la figura dal re barbaro che, nell'atto di alzarsi dalla *kline*, carpisce la spada, pronto a inseguire le sanguinose sorelle che già si danno alla fuga. A testimonianza del pasto antropofagico ecco apparire, sotto il letto tricliniare, una cesta da cui emerge una gamba infantile<sup>51</sup>. Indizio dell'imminente trasformazione in uccelli è forse il gesto compiuto dalla fanciulla a sinistra della raffigurazione, colta mentre si scosta un lembo del velo. Questo movimento, sebbene spesso riferito a un contesto matrimoniale qui del tutto improbabile, è il gesto atto a indicare la metamorfosi ormai prossima<sup>52</sup>. E l'immagine di Tereo su una *kline* ritorna pure, in uno schema iconografico assai simile, su una coppa attica<sup>53</sup> (tav. 39, fig. 148), ove però le Pandionidi sono assenti. Eppure, quale velato riferimento al truce pasto ecco rappresentata al di sopra della testa del re la macabra cesta: non stupisce dunque che Tereo già impugnò la spada sguainata.

Per quanto concerne gli eventi relativi all'epilogo del mito, le diverse occorrenze raffigurano il re trace che, armato di spada, insegue le sorelle assassine; quale simbolo dell'imminente metamorfosi, ecco comparire al di sopra del capo dei protagonisti degli uccelli<sup>54</sup> (tav. 39, fig. 149). Ora, le testimonianze vascolari sin qui citate, quasi tutte

<sup>47</sup> CHAZALON 2003, pp. 127.

<sup>48</sup> Dubbiosa è però l'interpretazione della gestualità della figura. Secondo il Chazalon lo schema sarebbe volto ad esprimere confusione, agitazione e inquietudine per l'atto che si appresta a compiere; *Ibidem*, loc. cit.

<sup>49</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 42. Alla morte di Iti potrebbe rinviare pure la raffigurazione presente su una coppa frammentaria a Villa Giulia (età classica), in cui sono messe in scena due fanciulle, recanti entrambe stranamente una spada, una delle quali stringe nella mano sinistra una testa maschile. Il dubbio nell'identificazione di questa scena è d'obbligo, giacché la presenza delle spade quale attributo di entrambe le figure femminili, più che a Procne e Filomela, meglio potrebbe alludere alla truce uccisione di Penteo. Sul manufatto si veda: HALM-TISSERANT 1989, pp. 105-107; VALASTRO 1990, p. 125, nt. 29.

<sup>50</sup> 470-460 a.C., lavoro del gruppo di Napoli 3169, vicino al Pittore di Bologna 228, da Falerii, Roma, Villa Giulia; VALASTRO 1990, p. 123 e nt. 11; da ultimo CHAZALON 2003, pp. 127-128, con bibl. precedente.

<sup>51</sup> Stupiscono gli stretti legami che uniscono questa raffigurazione con l'*ekphrasis* di un quadro fornita da Achille Tazio (V, 7-8): "nel resto del quadro, le donne mostravano a Tereo in una cesta i resti della cena, la testa e le mani del bambino [...]. Tereo era dipinto nell'atto di balzare dal letto: brandendo la spada contro le donne" (trad. a cura di F. Ciccolella). Che sia questo un indizio della presenza di una tradizione figurativa non altrimenti nota e che perdura almeno sino al II secolo d.C.?

<sup>52</sup> Sul significato di questo gesto, identificato per la prima volta da F. Ghedini, si rimanda a: GHEDINI 1986, pp. 32-33; EADEM 2008b, pp. 369-370; EADEM 2012b, *passim*; COLPO 2012a, pp. 21-22. Ma cfr. anche i miti di Medea e Niobe in questa stessa sede.

<sup>53</sup> 490-480 a.C. ca., appartenente forse al gruppo di Thorvaldsen, ma assai vicino al Pittore di Magnoncourt e al primo Douris, da Saturnia, Firenze, Museo Archeologico Etrusco; su cui da ultimo CHAZALON 2003, pp. 128-129, con bibl. precedente.

<sup>54</sup> Per un compendio di vasi si veda da ultimi: CHAZALON 2003, pp. 129-135; FRONTISI-DUCROUX 2003, pp. 221 e ss. Dubbiosa è invece la presenza dei volatili, quale rimando all'imminente metamorfosi, su uno *skyphos* frammentario da Locri (480 a.C., Pittore di Syriskos, Reggio Calabria, Museo Nazionale; BEAZLEY 1963, p. 266, n. 88; VALASTRO 1990, p. 123-124. In CHAZALON 2003, p. 136, si avanzano forti dubbi relativamente all'identificazione del frammento con il mito in analisi). Se nella maggior parte dei manufatti gli uccelli sovrastano la testa delle sole Pandionidi, è un frammento di *hydria* a figure rosse (470-460 a.C., Pittore di Altamura, da Locri, Coll. Candida, Reggio Calabria, Museo Nazionale; CHAZALON 2003, p. 135; FRONTISI-DUCROUX 2003, pp. 222) l'unica testimonianza della metamorfosi di Tereo, con la presenza, ben visibile, del volatile sul suo capo. Forse relativo all'inseguimento di Procne e Filomela è pure un frammento di uno *skyphos* apulo (terzo quarto del V secolo a.C., Pittore della Danzatrice di Berlino, Parigi, Cabinet des Médailles; TRENDALL, CAMBITOGLU 1978, p. 8, n. 16), ove compare un personaggio maschile, identificabile con certezza con Tereo sulla base della legenda. Alla sua sinistra, in prossimità delle fratture, è ancora possibile scorgere un elemento in cui si potrebbero riconoscere le piume di un uccello (allusione alla metamorfosi?) ovvero le dita di una mano (quelle del figlio?). Per le modalità di raffigurazione della metamorfosi nel mondo della immagini cfr. COLPO 2012a.

databili entro la prima metà del V secolo a.C. e quindi antecedenti la comparsa sulle scene della famosa tragedia di Sofocle, mostrano chiaramente come in Grecia fosse già conosciuto non solo il motivo del banchetto cannibalico, ma anche quello dell'inseguimento delle due Pandionidi, quest'ultimo introdotto forse con Eschilo<sup>55</sup>. È pur vero però che la presenza ridondante delle legende a supporto e spiegazione delle rappresentazioni relative al mito, porta a credere che seppur già circolante il mito, reso poi celebre solo col *Tereo* di Sofocle, agli inizi del V secolo a.C. non fosse ancora così noto e conosciuto al grande pubblico<sup>56</sup>.

L'influenza dell'opera del drammaturgo di Colono è invece forte nei seriori vasi italoti che, seppur in numero decisamente minore, mostrano caratteri di innovazione rispetto al repertorio greco. Ritorna in questo orizzonte il tema dell'inseguimento delle Pandionidi, come ad esempio in una *loutrophoros* del Pittore di Dario<sup>57</sup> (tav. 39, fig. 150), la cui iconografia del tutto particolare non ha nulla a che vedere con le precedenti testimonianze. Nella porzione superiore è rappresentato Tereo che, in groppa a un destriero rampante, si dirige verso Apate, la personificazione dell'inganno; nella zona inferiore della composizione, Procne e Filomela sono invece raffigurate entrambe su un carro guidato da due giovani. Il momento della consegna della stoffa ricamata con gli *humana crimina* è forse messo in scena, ma la cautela è d'obbligo, su un cratere a campana lucano<sup>58</sup> (tav. 39, fig. 151) ove, sulla sinistra della composizione, comparirebbe il re barbaro a colloquio con Procne; verso il gruppo si avvicina un'ancella che, oltre a una cista, reca nella mano destra un mantello, in cui piace poter riconoscere la missiva ricamata con cui Filomela comunicherà con la sorella<sup>59</sup>. Il riferimento al mondo teatrale è ben evidente in un frammento di vaso apulo<sup>60</sup> (tav. 40, fig. 152) in cui Tereo, vestito in abiti regali, insegue, forse trattenendo nella mano destra un resto del banchetto antropofagico, le due Pandionidi, una delle quali è colta nell'atto di scostarsi un lembo del velo: tale gesto, ormai noto, allude all'imminente epilogo oritomorfo.

Se il repertorio vascolare raffigura più volte e con diversi espedienti i violenti eventi che caratterizzano il mito, anche il mondo della statuaria non si tira certo indietro da questo multiforme agone: invero, Pausania riferisce che sull'acropoli di Atene "Alcamene ha dedicato Procne, che si macchiò verso il figlio del ben noto delitto, e il figlio Iti"<sup>61</sup>. La scultura del celeberrimo artista della cerchia fidiaca, databile intorno al 430 a.C., è tutta giocata sul contrasto tra il corpo morbido del fanciullo che abbraccia amorevolmente le gambe materne e la ieraticità della donna, la quale, impassibile, medita l'omicidio<sup>62</sup> (tav. 40, fig. 153); il braccio sinistro di Procne, piegato al gomito, doveva forse recare un attributo che ben potrebbe prendere le forme di una spada. Tale atteggiamento di tragica meditazione riporta alla memoria le successive numerose raffigurazioni di Medea mentre medita l'uccisione dei figli.

Nella letteratura archeologica più volte è apparsa l'ipotesi, pur con la cautela imposta dal dubbio, di riconoscere nella metopa XX del lato sud del Partenone (tav. 40, fig. 154) la raffigurazione del mito e in particolare del momento in cui Procne legge la missiva tessile della sorella; accanto a lei doveva forse essere Filomela<sup>63</sup>. Ora, proprio la

<sup>55</sup> A. *Supp.* 60-67.

<sup>56</sup> Cfr.: CHAZALON 2003, p. 143; MONELLA 2005, p. 74.

<sup>57</sup> 340 a.C., da Ruvo, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; su cui: TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, p. 500, n. 62; SCHEFOLD, JUNG 1988, p. 75.

<sup>58</sup> 390 a.C., Pittore di Dolon, Parigi, Museo del Louvre; su cui SCHEFOLD, JUNG 1988, p. 75.

<sup>59</sup> L'interpretazione della rappresentazione è tuttavia dubbia, giacché vi si potrebbe pure riconoscere il fatidico dono che l'irata Medea invia a Creusa; sul vaso si veda SCHEFOLD, JUNG 1988, p. 75.

<sup>60</sup> 430-420 a.C., da Paestum, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen; su cui: BIEBER 1925; TOULOUPA 1994, p. 528, n. 9.

<sup>61</sup> PAUS. I, XXIV, 3 (trad. a cura di D. Musti).

<sup>62</sup> In marmo pario, Atene, Museo dell'Acropoli. Il gruppo doveva essere forse collocato in prossimità dell'angolo nord-occidentale del Partenone; si veda: CAPUIS 1968, pp. 59-80; KNELL 1978, con ampia bibl. precedente; RIDGWAY 1981, pp. 175-176 (il quale suppone che la rappresentazione sofoclea possa aver ispirato la dedica dello scultore, ma l'incertezza nella datazione della tragedia impone grande cautela); LA ROCCA 1986, con un'ampia analisi sulla motivazione della dedica e sul suo significato politico (da collegare forse con i burrascosi rapporti tra Atene e la Megaride); TOULOUPA 1994, p. 528, n. 11.

<sup>63</sup> Uno dei primi autori ad avanzare questa identificazione fu BECATTI 1951, pp. 38-41; tale teoria, pur dubbia, è stata in seguito ricordata anche in: CAPUIS 1968, p. 65; SCHEFOLD, JUNG 1988, p. 75; TOULOUPA 1994, p. 528. *Contra*: BROMMER 1960, pp. 63-65, n. 12; IDEM 1967, pp. 107-108 e p. 237; DELIVORRIAS 1994, pp. 118-119; MANTIS 1997, pp. 75-77, che suppone la raffigu-

porzione centrale del fregio dorico è stata oggetto di una lunga *querelle*, che ancora oggi non pare essersi spenta, giacché le metope dalla XIII alla XXI paiono interrompere la narrazione tutta incentrata sulla Centauromachia tessalica e mettere in scena un altro ciclo mitologico, sulla cui identificazione ancora la critica si confronta in un vivace dibattito<sup>64</sup>; pure l'estrema frammentarietà dei pezzi non soccorre in fase interpretativa, tanto che per una più ampia visione d'insieme ci si deve rivolgere ai disegni del 1674 opera di J. Carrey. Senza voler entrare, né sarebbe questa la sede adatta, all'interno della *vexata quaestio* e rimandando a più ampi e dettagliati studi<sup>65</sup>, ci si limita qui a sottolineare l'assenza di elementi che permettano di riconoscere con un buon grado di certezza in quelle due mutili figure le Pandionidi e, peraltro, in questo senso non aiuta la pressoché totale assenza di precedenti iconografici sicuri relativi a Procne nell'atto di leggere la tela tessuta dalla sorella, che potrebbero fungere da saldi punti di riferimento. Indubbia è infine la difficoltà di inserire, con motivazioni che non prestino il fianco a critiche eccessive, il mito in analisi all'interno del contesto tematico del grande tempio greco.

Dopo un lungo periodo di silenzio, il truce momento dell'uccisione di Iti ricompare timidamente solo nel repertorio etrusco e prenestino, in cui si ricorre all'uso di schemi iconografici che affondano le proprie radici nel mondo vascolare greco, come ben dimostrano uno specchio bronzeo<sup>66</sup> (*tav. 41, fig. 155*) o un manico di cista<sup>67</sup> (*tav. 41, fig. 156*). Successivamente a tali attestazioni il mito non sembra più suscitare l'interesse del variegato mondo delle immagini: nel repertorio figurativo romano la storia sanguinosa è del tutto assente, ad eccezione di due rilievi funerari che in questa sede meritano particolare attenzione.

#### 7.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

Il mondo romano ignora del tutto la storia di cui furono sanguinosi interpreti Tereo, Procne e Filomela, ma nel repertorio legato alla morte sono noti due rilievi frammentari appartenenti a un edificio funerario o, meno probabilmente, alla cassa di un sarcofago e provenienti da area provinciale (specificatamente dalla Pannonia)<sup>68</sup>, in cui sono eternati gli ultimi conciatati eventi del drammatico mito. Sulla destra del primo fregio (*app. II, Ter 01*) è raffigurato il re trace che, vestito di solo mantello, è in procinto di gettarsi all'inseguimento delle donne innanzi a lui, con stretti nelle mani due oggetti di difficile interpretazione, forse la spada già sguainata e il relativo fodero<sup>69</sup>. I resti dell'infelice banchetto, causa di tanto furore, giacciono lì vicino alla mensa rovesciata tra cui, oltre a un avambraccio, ben si riconosce la testolina del piccolo Iti. All'estrema destra del rilievo una delle Pandionidi è colta in una veloce fuga, con la testa rivolta all'indietro. Al centro dell'immagine, vicino alla tavola ribaltata, è un'altra fanciulla che, di prospetto, tende il braccio destro con la mano ben aperta; immediatamente al di sotto

razione della produzione di un nuovo tipo di tessuto. Pure nel frontone ovest del tempio, e in particolare nelle figure C e D, in cui secondo la tesi più accreditata sono da riconoscerle le figlie di Cecrope, alcuni autori in passato hanno voluto identificarvi Procne e Filomela e di conseguenza nella statua E, nota come Erittonio, il piccolo Iti; una panoramica con relativa bibliografia è offerta in TOULOUA 1994, p. 528, n. 13.

<sup>64</sup> Si veda, ad esempio: MURRAY 1903, pp. 54 e ss., che suppone la messa in scena delle nozze tra Piritoo e Ippodamia; BROMMER 1967, pp. 238-240, che non ritiene improbabile la raffigurazione di una non meglio nota Centauromachia attica; SIMON 1975b, che vi identifica il mito di Issione (in particolare nella metopa XX sarebbe messo in scena la punizione dell'eroe); FEHR 1982, pensa invece alle saghe di Fedra e Alceste (nello specifico nella metopa in analisi sarebbe raffigurata la nutrice che prepara il letto di morte per Alceste); ROBERTSON 1984, che vi riconosce le vicende relative alle saghe di Dedalo e Perdice (nelle metope XIX e XX, che per lo studioso restano ancora un mistero, troverebbe raffigurazione la morte del re di Creta Minosse per mano delle figlie del re sicano Cocalo); DELIVORRIAS 1994, p. 119, che, riprendendo la tesi del Murray, sulla scorta di una supposta maggiore unitarietà decorativa, ipotizza la messa in scena degli eventi scatenanti il concitato tafferuglio, ossia il banchetto per le nozze di Piritoo e Ippodamia.

<sup>65</sup> Per una completa e attenta analisi iconografica delle metope centrali del lato sud del Partenone, con ampia bibliografia in merito, si rimanda in particolare a: BROMMER 1967, pp. 97-108 e pp. 238-240; SIMON 1975b; MANTIS 1989; IDEM 1997.

<sup>66</sup> IV-III secolo a.C.; su cui TOULOUA 1994, p. 528, n. 14; MONELLA 2005, pp. 40-41.

<sup>67</sup> Parigi, Cabinet des Médailles; su cui: BORDENACHE BATTAGLIA, EMILIOZZI 1990, pp. 374-375; TOULOUA 1994, p. 528, n. 15.

<sup>68</sup> Budapest, Nationalmuseum, II secolo d.C., da Intercisa; su cui si veda: ASR III.3, p. 501; BIEBER 1925, pp. 16-17; TOYNBEE 1977, p. 405; SCHEFOLD, JUNG 1988, p. 75; TOULOUA 1994, p. 528, n. 16.

<sup>69</sup> Così ASR III.3, p. 501. BIEBER 1925, p. 16 e TOULOUA 1994, p. 528, n. 16, vi riconoscono invece le ossa del piccolo Iti.



giace la testa mozzata. Questa raffigurazione riveste notevole interesse non solo e non tanto perché è l'unica testimonianza offerta dall'ampio repertorio romano, ma soprattutto perché mostra stringenti contatti con il lungo racconto di Ovidio. E in particolare l'elemento che più di tutti lega il testo scritto a quello figurato, un macabro dettaglio che compare solo nel racconto delle *Metamorfosi*, è quella testolina del piccolo Iti che Filomela, con grande compiacenza, scaglia verso Tereo: *prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum misit in ora patris*<sup>70</sup>. Se il capo del fanciullo sembra poter ben rivestire il ruolo di *indicatore "ovidiano"*, ad analizzare con maggiore attenzione l'immagine, le tangenze si fanno ancora più forti e stringenti. Invero, lo schema della donna posta al centro del rilievo, in cui si potrebbe riconoscere proprio Filomela, con quel braccio allungato e la mano aperta sembra, esattamente come racconta il poeta augusteo, aver appena lasciato cadere l'orrenda testimonianza davanti a un ancora incredulo Tereo. Ed è a quel punto che il re trace irato rovescia la mensa ignominiosa, identificabile in quel tavolino scolpito sul marmo da cui scivolano i resti dell'infelice pasto: *Thracius ingenti mensas clamore repellit*<sup>71</sup>. E già l'altra sorella, da identificare con Procne, fugge a passo svelto. Dati gli stretti e indiscutibili legami tra i due piani narrativi, piace suggestivamente riconoscere nella presente immagine funeraria una vera e propria *iconografia "ovidiana"*<sup>72</sup>.

Ma i rapporti con il testo del poeta augusteo divengono ancor più significativi allorché si analizza il succitato rilievo alla luce del secondo fregio (*app. II, Ter 02*). Qui compaiono tre personaggi caratterizzati da elementi bacchici: se la figura al centro dell'immagine sembra stringere tra le mani un tirso, quelle laterali, di dimensioni minori, recano entrambe un flauto doppio. Ebbene, Ovidio narra che la liberazione di Filomela dalla prigionia cui l'ha costretta il re barbaro, preludio alla morte del piccolo Iti e all'ignominioso banchetto, avviene ad opera di Procne durante le feste in onore di Bacco<sup>73</sup>. Suggestioni certo, che spingono però a credere che i due rilievi facessero parte di uno stesso ciclo decorativo avente per oggetto i momenti più concitati del mito di Tereo, Procne e Filomela; raffigurazioni che, caso strabiliante, mostrano strettissimi contatti con il lungo e dettagliato racconto del poeta augusteo. L'unicità del manufatto, all'interno di un orizzonte del tutto avaro di ulteriori attestazioni, induce a credere che il mito, di origini trace, si fosse evidentemente radicato in loco.

A questo punto si impongono necessarie alcune riflessioni. Si potrebbe certo supporre che data l'unicità del pezzo in un panorama affatto avaro di attestazioni e la discreta fortuna goduta da Ovidio nel II-III secolo d.C., tanto che dalle sue opere erano estratti dei compendi da utilizzarsi nelle scuole di grammatica<sup>74</sup>, agli artigiani e al committente dei rilievi fosse nota la versione della storia fissata dal poeta augusteo. Sorge a questo punto spontaneo chiedersi se la *vulgata* tradita dal Sulmonese possa aver in qualche modo stuzzicato la fantasia degli artigiani della Pannonia. Partendo però sempre dal presupposto che quella dei sarcofagi è una produzione per lo più seriale e che gli scalpellini, raramente mossi dalla fantasia, ma più spesso appoggiati a dei cartoni ovvero a dei modelli<sup>75</sup>, difficilmente possono essere fautori di iconografie "innovative" o, ancor meno, di creazioni desunte da testi scritti, è semmai più verisimile credere che alla base delle immagini e dei rapporti che le legano alle *Metamorfosi* vi sia ancora una volta un repertorio di immagini. È infatti certo che in età imperiale del mito esistesse una tradizione iconografica – non altrimenti nota –, come testimonia Achille Tazio: "nel resto del quadro, le donne mostravano a Tereo in una cesta i resti della cena, la testa e le mani del bambino [...]. Tereo era dipinto nell'atto di balzare dal letto: brandendo la spada contro le donne"<sup>76</sup>. Per quanto a noi non sia dato conoscere la composizione del quadro,

<sup>70</sup> Ov. *met.* VI, 658-659: "irrompe Filomela, scaglia la testa insanguinata di Iti in faccia a suo padre" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>71</sup> Ov. *met.* VI, 661: "il trace con urlo immenso rovescia la mensa" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>72</sup> Gli stretti rapporti con il testo del poeta di Sulmona erano già stati evidenziati, *illo tempore*, in ASR III.3, p. 501 e ripresi poi in BIEBER 1925, p. 16.

<sup>73</sup> Ov. *met.* VI, 587-600. Ancora una volta i sottesi rimandi con il racconto delle *Metamorfosi* erano stati evidenziati con molta acribia in ASR III.3, p. 501.

<sup>74</sup> Sulla fortuna letteraria del poema nella media e tarda età imperiale cfr. PARTE I, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1.

<sup>75</sup> Sull'uso di modelli grafici mobili nelle botteghe degli scalpellini si veda PARTE I, CAPITOLO VII, PARAGRAFO 7.3.1.

<sup>76</sup> ACH. TAT. V, 7-8 (trad. a cura di F. Ciccolella).



la citazione di Achille Tazio rende comunque testimonianza di una tradizione figurativa, forse secondaria, che rifluisce nel repertorio funerario influenzando gli scalpellini pannonici<sup>77</sup>. Inoltre, sulla scorta della già ricordata fortuna teatrale del soggetto<sup>78</sup>, non si può escludere che i pantomimi abbiano rivestito un ruolo nella trasmissione delle iconografie nelle zone periferiche dell'impero<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> A perduto ciclo pittorico, raffigurante diversi momenti del mito pensano SCHEFOLD, JUNG 1988, p. 75.

<sup>78</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 7.2.

<sup>79</sup> Anche in Ovidio la gestualità di Fiomela, che scaglia la testa del piccolo Iti verso Tereo (*met.* VI, 658-659), potrebbe aver un'origine teatrale.



## CAPITOLO VIII

# L'AUDACE VOLO DI DEDALO E ICARO

### 8.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA

La storia del tanto strabiliante quanto tragico volo intrapreso dal mitico artigiano Dedalo e dal figlio Icaro è trattata da Ovidio, con profusione, in ben due opere: l'*Arte di amare* (II, 21-96) e le *Metamorfosi* (VIII, 183-235). A prima vista, l'inserzione del mito nel novero delle storie che compongono il poema del cambiamento potrebbe destare un certo stupore, giacché risulta privo del consueto epilogo metamorfico. Eppure, il motivo che giustifica la sua presenza nelle *Metamorfosi*, oltre a far parte della più ampia saga relativa al mitico artigiano, è l'*aition* etimologico, per cui a mutare sono i nomi delle acque e della terra che, accogliendo le spoglie del giovane imprudente, saranno note rispettivamente come Mar Icario e isola di Icaria<sup>1</sup>.

In linea generale si può asserire che nelle due opere i racconti si ripetono piuttosto simili tra loro, ma analizzando più nel dettaglio i dati è possibile notare come, seppure l'impalcatura narrativa sia la medesima, nel poema del cambiamento è presente una maggiore attenzione alla resa descrittiva dei diversi momenti del mito, mentre nell'*Arte di amare* è sovente la drammatizzazione psicologica a reggere le fila del racconto, unitamente a una maggiore ampiezza e articolazione dei passi a carattere letterario<sup>2</sup>. Gli scritti, sulla scorta del metodo qui adottato e ormai ben noto, si compongono di due grandi atti: il primo si svolge tutto a Creta ove, trattenuti in cattività dal crudele Minosse, l'ingegnoso artigiano e il giovane figlio tentano la fuga attraverso la costruzione di prodigiose ali; nel secondo, invece, a fare da sfondo all'ardito viaggio di Dedalo e Icaro sono le vie del cielo. Gli atti a loro volta si caratterizzano per la presenza di ulteriori suddivisioni, le scene che, in virtù della stretta similarità dei racconti, assumono in entrambi gli scritti la medesima valenza, ora letteraria, ora maggiormente descrittiva (*app. I.8*)<sup>3</sup>:

#### Atto I

Il primo grande atto si compone di quattro scene: *Il monologo di Dedalo*<sup>4</sup>; *La fabbricazione delle ali: Dedalo solo*<sup>5</sup>; *La fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell'officina*<sup>6</sup>; *L'applicazione delle ali*<sup>7</sup>. La prima di esse, a carattere letterario, si apre con il soliloquio del mitico artigiano che, esausto della prigionia presso Creta, si risolve alla fuga: se terra e mare sono dominio indiscusso di Minosse, l'unica via possibile da percorrere resta quella del cielo.

<sup>1</sup> KENNEY 2011, p. 326.

<sup>2</sup> Cfr. PIANEZZOLA 1993, p. 275. Sul rapporto e le differenze che sottendono i due scritti cfr. anche COLPO 2009, p. 189.

<sup>3</sup> Si segue qui, pur con qualche piccola modifica, la scansione dei testi ovidiani proposta in COLPO 2008, pp. 73-74 (specificamente per il II atto); ma soprattutto in EADEM 2009, pp. 186-189.

<sup>4</sup> Ov. *met.* VIII, 183-187; *ars.* II, 21-42.

<sup>5</sup> Ov. *met.* VIII, 188-195; *ars.* II, 43-47.

<sup>6</sup> Ov. *met.* VIII, 195-200; *ars.* II, 48-50.

<sup>7</sup> Ov. *met.* VIII, 200-212; *ars.* II, 51-70.

Se nelle *Metamorfosi* la scena si esaurisce in pochi versi, nell'*Arte di amare* essa è decisamente più ampia e il monologo di Dedalo si articola in due grandi parti: nella prima il mitico artigiano, facendo appello alla bontà del tiranno, chiede di poter ritornare in patria o, quanto meno, implora la liberazione del giovane figlio; nella seconda, a seguito del rifiuto di Minosse alle proprie richieste, Dedalo medita la fuga.

La seconda scena (*La fabbricazione delle ali: Dedalo solo*), seppure sia in entrambe le opere a carattere descrittivo, è decisamente più articolata e ricca di dettagli nel poema del cambiamento. Essa si apre con la vivida immagine di Dedalo che, nell'officina, si accinge con attenzione e premura alla creazione della stupefacente opera: *nam ponit in ordine pennas, a minima coeptas, longam brevior sequenti, [...] tum lino medias et ceris adligat imas, atque ita conpositas parvo curvamine flectit, ut veras imitetur aves*<sup>8</sup>. Ma ecco che l'ingegnoso artigiano non è più solo (Scena 3: *La fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell'officina*): accanto a lui è il figlioletto Icaro che, ignorando il tragico destino cui lo condurranno quelle ali, si diletta nel giocherellare con le piume e quasi impaccia con fanciulleschi aiuti lo straordinario lavoro paterno (*puer Icarus una stabat [...] ore renidenti modo quas vaga moverat aura captabat plumas, flavam modo pollice ceram molliat lusuque suo mirabile patris impendebat opus*<sup>9</sup>). Pure in questo caso la calda scena familiare è descritta con maggiore ampiezza e profusione di dettagli nelle *Metamorfosi*, mentre nel poemetto galante all'evocazione dell'immagine sono preposti solo due versi. La quarta e ultima scena (*L'applicazione delle ali*) è per lo più a carattere letterario, sebbene siano comunque presenti veloci dettagli descrittivi che, immediatamente, ricreano nella mente del lettore una vivida immagine. Cuore pulsante delle narrazioni è il patetico discorso, ricco di paterne raccomandazioni, che Dedalo rivolge al figlio per istruirlo sul modo migliore con cui affrontare il pericoloso viaggio: il giovane non deve né spingersi troppo in alto, altrimenti il calore del sole potrebbe sciogliere la cera, né accostarsi eccessivamente al mare, giacché l'umidità appesantirebbe le ali, ma deve cercare di mantenere la rotta nel giusto mezzo<sup>10</sup>; è con queste parole che il vecchio si accinge ad applicare alle spalle di Icaro uno strumento che si rivelerà mortale. In linea di massima le istruzioni che Dedalo fornisce al figlio, anche se in sequenza diversa, sono le medesime in entrambi gli scritti, fatta eccezione per il consiglio di prestare attenzione ai venti, dettaglio che chiude il più ampio discorso dell'*Arte di amare*. La sostanziale differenza tra i racconti ovidiani risiede nel fatto che nelle *Metamorfosi*, ancor prima delle raccomandazioni e dell'applicazione delle penne al figlio, Dedalo prova in prima persona la propria creazione e, battendo le ali, si libra a mezz'aria nell'officina<sup>11</sup>; diversamente, nel poemetto amoroso il mitico artigiano prima pone le ali a Icaro e solo dopo le applica a se stesso. È qui inoltre presente l'affettuosa immagine, assente nelle *Metamorfosi*, di un padre apprensivo che, dopo aver attrezzato il figlio, gli mostra il funzionamento dell'opera strabiliante, esattamente come una madre istruisce i propri uccellini ancora incerti (*dum monet, aptat opus puero monstratque moveri*; II, 65). La scena si chiude, nelle due opere, con la tanto commovente quanto limpida immagine del vecchio che, prima di spiccare l'ardito volo, con le guance già bagnate dalle lacrime, sfiora con le proprie labbra le gote del figlio in un tenero bacio, l'ultimo<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Ov. met. VIII, 189-195. *Remigium volucrum, disponit in ordine pinnas et leve per lini vincula nectit opus; imaque pars ceris adstringitur igne solutis*; IDEM ars. II, 45-47.

<sup>9</sup> Ov. met. VIII, 195-200. *Tractabat ceramque puer pinnasque renidens nescius haec umeris arma parata suis*; IDEM ars. II, 59-50.

<sup>10</sup> Questo discorso richiama immediatamente alla mente un altro paterno monologo, altrettanto vano: quello che il Sole rivolge all'incosciente Fetonte, cercando di istruirlo sulla guida della quadriga infuocata (Ov. met. II, 126-149). Anche in questo caso al figlio di Climene è caldamente consigliato di non spingersi troppo in alto, per evitare di bruciare le dimore dei celesti, né di accostarsi eccessivamente alla terra, per non cercare danni irreparabili: ancora una volta la strada migliore da seguire sta nel mezzo. Per un'analisi del mito di Fetonte si veda *supra* CAPITOLO I.

<sup>11</sup> Ov. met. VIII, 200-202: *postquam manus ultima coepto imposita est, geminas opifex libravit in alas ipse suum corpus motaque pendit in aura*.

<sup>12</sup> *Ibidem* 210-212: *inter opus monitusque genae maduere seniles et patriae tremuere manus. Dedit oscula nato non iterum repetenda suo*; Ov. ars. II, 69-70: *iamque volaturus parvo dedit oscula nato, nec patriae lacrimas continuere genae*.

## Atto II

Il secondo grande atto è caratterizzato da tre scene: *Il volo*<sup>13</sup>; *La caduta di Icaro*<sup>14</sup>; *Icaro è morto*<sup>15</sup>. Nella prima, a carattere descrittivo, si consuma la fuga aerea da Creta; la versione dell'*Arte di amare* inserisce pure il motivo, tutto letterario, dei due protagonisti che spiccano il volo da una collinetta (*monte minor collis, campis erat altior aequis; hinc data sunt moserae corpora bina fugae*; II, 71-72). Dedalo, come fosse un uccello, segue apprensivo il volo del figlio, ancora lo istruisce nel pericoloso viaggio e, mentre muove le proprie ali, più volte si gira a controllare l'andamento del figlio. Ed è a questo punto che i due, librati nell'aria, sono scorti da increduli pescatori che, mollemente, trattengono le lenze immerse nell'acqua<sup>16</sup>. La nitidezza della scena creata dalle parole ovidiane diviene quasi rievocazione di un'immagine realmente osservata, allorché nelle *Metamorfosi* il poeta sembra persino trovarsi in difficoltà nel definire i tratti di un altro personaggio che assiste all'incredibile volo: *aut pastor baculo stivave innixus arator vidit et obstipuit* (VIII, 218-219); e proprio in tale incertezza sembra di potersi intravedere in filigrana la difficoltà nel riconoscere quelle figure pittoriche redatte in stile compendiario, cioè scarsamente definite nei loro contorni e create con veloci tocchi di colore, che delegano alla fantasia dell'osservatore la loro caratterizzazione e il loro riconoscimento. Attraverso l'indicazione dei luoghi sorvolati dai due protagonisti<sup>17</sup> ha inizio la seconda scena (*La caduta di Icaro*). Icaro, fattosi più ardito dal gusto di volare e dall'età ancor giovane, abbandona la rotta paterna e si accosta al sole: la vicinanza dei caldi raggi scioglie la cera e ormai l'audace fanciullo, in luogo di sbattere ali, muove solo più nude braccia<sup>18</sup>. Egli precipita ineluttabilmente nel mare sottostante, le cui onde accolgono il corpo e, nelle *Metamorfosi*, soffocano il grido di invocazione dell'aiuto paterno; nell'*Arte di amare*, invece, il giovane ardito riesce ancora a chiamare il padre durante la caduta. Nell'ultima scena (*Icaro è morto*) le suggestioni visive lasciano posto a suggestioni sonore, che prendono corpo sia nelle vane grida di Dedalo che invoca il figlio, sia nel rincorrersi tra i versi ovidiani di verbi legati al mondo della parola. Quando ancora il padre cerca Icaro ecco che scorge, adagate sulle onde del mare, le candide penne e, dopo aver maledetto la propria invenzione, seppellisce le spoglie del figlio nella terra che da lì innanzi prenderà il suo nome: Icaria; pure il mare, che benevolo accolse la caduta del fanciullo, sarà d'ora innanzi noto come Mar Icario.

## 8.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

Il mito del tragico volo intrapreso da Icaro e dal padre ricorre di rado nella letteratura, sia greca che romana<sup>19</sup>. Le fonti sembrano semmai essere più interessate alla figura di Dedalo quale mitico artigiano, a cui si rinviano affondando così in un fertile sostrato leggendario le origini della statuaria<sup>20</sup>, ovvero si attardano nella

<sup>13</sup> Ov. met. VIII, 212-220; ars. II, 71-78.

<sup>14</sup> Ov. met. VIII, 220-230; ars. II, 79-92.

<sup>15</sup> Ov. met. VIII, 231-235; ars. II, 93-96.

<sup>16</sup> Ov. met. VIII, 217-219: *hos aliquis tremula dum captat harundine pisces [...] vidit et obstipuit*; ars. II, 77-78: *hos aliquis tremula dum captat harundine pisces vidit et inceptum dextra reliquit opus*.

<sup>17</sup> L'itinerario percorso da Dedalo e Icaro in volo è pressoché il medesimo in entrambi gli scritti, fatte salve un paio di isole: nell'*Arte di amare*, dopo aver lasciato alle spalle Nasso, Paro, Delo, essi vedono a sinistra Samo, mentre a destra Lebinto, Calimne e Astipalea; nelle *Metamorfosi*, invece, dopo aver oltrepassato Delo e Paro, i due si lasciano sulla sinistra Samo e a destra Lebinto e Calimne. Questi luoghi sono effettivamente alcuni dei punti di riferimento fondamentali nella navigazione antica: Dedalo segue dunque le abitudini dei marinai, che preferivano veleggiare, per quanto possibile, a vista; si veda: PIANEZZOLA 1993, p. 278; KENNEY 2011, p. 329.

<sup>18</sup> Ov. met. VIII, 223-228: *cum puer audaci coepit gaudere volatu deseruitque ducem caelique cupidine tractus altius egit iter: rapidi vicina solis mollit odoratas, pennarum vincula, ceras. tabuerant cerae: nudos quatit ille lacertos*; ars. II, 83-86: *cum puer, incautis nimium temerarius annis, altius egit iter deseruitque patrem. Vincla labant et cera deo propiore liquescit, nec tenues ventos brachia mota tenent*.

<sup>19</sup> Una panoramica, non esaustiva, delle fonti letterarie relative al mito è fornita in NYENHUIS 1986, p. 314; più dettagliata e ragionata è invece quella presentata in CALDERONE 1982, pp. 759-762. Più in generale, per un'analisi della letteratura e del rapporto che nei miti relativi a Dedalo si innesca tra volo, navigazione e ornitomorfo, si veda FRONTISI-DUCROUX 1975, pp. 151-170.

<sup>20</sup> Cfr. ad esempio D.S. IV, 76.



narrazione degli episodi cretesi e delle avventure con Minosse, allorché l'ingegnoso uomo si trova alle prese con la costruzione della vacca per Pasifae o del celebre labirinto per imprigionarvi il frutto di quell'insana passione, il Minotauro<sup>21</sup>. L'episodio del volo doveva forse comparire in una tragedia di Euripide, i *Kretes*, di cui l'avidio destino non ha restituito che scarni frammenti di versi<sup>22</sup>. Infatti l'opera teatrale, per lo più incentrata sulla leggendaria passione della moglie di Minosse per un toro e sull'aiuto prestatole dal mitico artigiano per soddisfare le sue bramosie, doveva forse concludersi, ma la cautela è d'obbligo vista l'assenza di precisi e inequivocabili elementi, con la fuga di Dedalo e Icaro da Creta tramite la costruzione di ingegnose ali<sup>23</sup>. All'episodio dell'evasione aerea si doveva probabilmente accennare anche in un'altra tragedia: i *Kamikoi* di Sofocle, andata anch'essa purtroppo perduta<sup>24</sup>; scarsi frammenti rimangono pure di un'ulteriore opera del drammaturgo di Colono dal titolo *Daidalos*, ove però non è possibile confermare la presenza o meno degli eventi mitici che qui interessano<sup>25</sup>. Ancora un secolo più tardi la drammatica vicenda di Dedalo e Icaro continua forse a comparire sulle scene teatrali con le commedie, oggi perdute, di Aristofane, *Daidalos* e *Kokalos*<sup>26</sup>.

La prima inequivocabile citazione del mito è offerta solo nel IV secolo a.C. da Senofonte, allorché nei *Mirabilia* egli ricorda brevemente la prigionia di Dedalo presso Minosse e la successiva tragica fuga insieme al figlio Icaro<sup>27</sup>; è però qui del tutto assente ogni riferimento al pennuto strumento con cui i due impavidi riescono ad abbandonare l'isola. Dopo un lungo periodo di silenzio, in cui il mito non sembra più attirare il già parco interesse delle fonti letterarie, è solo nel I secolo a.C. con Diodoro Siculo che si assiste al rifiorire di attestazioni relative alla drammatica vicenda. Lo storico fornisce ben due versioni: una più razionalistica per cui, a seguito della costruzione della vacca lignea, Dedalo, temendo la collera di Minosse, sarebbe salpato insieme al figliolo da Creta; approdati su un'isola, Icaro, fattosi troppo temerario, muore cadendo in mare<sup>28</sup>. La seconda redazione restituisce invece quella che sarà la versione più nota e consolidata della storia, seppure Diodoro Siculo, assecondando il proprio spirito, non dimentichi di sottolinearne le stranezze<sup>29</sup>. È qui però presente una piccola variante: Dedalo si salva nell'ardito volo solo perché, a differenza del figlio che si avvicina troppo al sole, mantenendosi radente al mare avrebbe potuto umettare frequentemente le proprie ali. Tra il I secolo a.C. e il II secolo d.C. anche Apollodoro si sofferma sulla narrazione della triste vicenda, restituendo un racconto assai simile a quello che ritornerà nei testi ovidiani, giacché qui compare il motivo delle vane raccomandazioni di Dedalo a Icaro di non volare né troppo in alto, né troppo in basso<sup>30</sup>.

Nella letteratura di età romana, tra la fine del I secolo a.C. e gli inizi del I secolo d.C. il mito sembra godere di un

<sup>21</sup> Cfr. a titolo esemplificativo: APOLLOD. III, 1, 4; HYG. *fab.* 40.

<sup>22</sup> TrGF 471-472, Nauck, Snell. Tale ipotesi sembra essere suffragata da uno scolio alle *Rane* di Aristofane (849) e da Igino che, nella sua opera (*fab.* 40), fornisce forse un riassunto della trama euripidea. Si veda in merito: NYENHUIS 1986, p. 314; PARISE BADONI 1997, p. 104; SIMON 2004, p. 429; COLPO 2009, p. 186.

<sup>23</sup> L'ardita fuga intrapresa da padre e figlio era forse effettivamente rappresentata sui palcoscenici tramite il ricorso a una macchina per il volo, che si deve immaginare simile a quella cui si ricorreva per figurare l'epifania degli dei; SIMON 2004, p. 429, a cui si rimanda per un più ampio tentativo di ricostruzione della trama. Sulla restituzione della tragedia cfr. già KÖRTE 1884.

<sup>24</sup> TrGF F 323-327, Radt; PARISE BADONI 1997, p. 105, nt. 4.

<sup>25</sup> TrGF F 158-164a, Radt. Nella tragedia sofoclea doveva forse essere narrato il mito di Pasifae; cfr. PARISE BADONI 1997, p. 105, nt. 4.

<sup>26</sup> Cfr. NYENHUIS 1986, p. 314.

<sup>27</sup> X. *Mem.* IV, 2, 33-35.

<sup>28</sup> D. S. IV, 77.

<sup>29</sup> *Ibidem* IV, 77, 9: "per quanto riguarda questa vicenda, anche se il mito ha dello straordinario, abbiamo deciso di non tralasciarlo" (trad. a cura di G. Cordiano, M. Zorat).

<sup>30</sup> APOLLOD. *Epit.* I, 12-15. Pure altrove l'autore della *Biblioteca* (II, 3) ricorda il motivo della morte di Icaro, ma in una redazione del tutto particolare e innovativa: sarebbe stato infatti Eracle, trovato il corpo esanime del giovane nell'isola di Doliche, a seppellirlo e a mutare il nome al luogo; in cambio Dedalo, quale ringraziamento, gli avrebbe costruito una statua a Pisa ("approdò all'isola di Doliche e, vedendo il corpo di Icaro gettato sulla riva, gli diede sepoltura e chiamò l'isola Icaria anziché Doliche. In cambio, Dedalo fabbricò a Pisa una statua molto somigliante a Eracle"; trad. a cura di M. G. Ciani). Questa versione sarà in seguito ripresa solo da PAUS. IX, 11, 5 (si veda *infra*).

periodo di moda: Orazio ricorda più volte la triste vicenda non solo quale esempio di temerarietà<sup>31</sup>, ma arrivando persino ad avvolgerla in un velo di condanna<sup>32</sup>; l'attenzione di Virgilio<sup>33</sup> è invece volta a sottolineare l'affetto e la premura paterna di Dedalo allorché, giunto su suolo italico, si accinge alla costruzione delle porte bronzee del Tempio di Apollo a Cuma in cui, tra le raffigurazioni relative alle vicende cretesi, omette la drammatica scomparsa dell'amato figlio (*tu quoque magnam partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes. Bis conatus erat casus effingere in auro, bis patriae cecidere manus*<sup>34</sup>). È però Ovidio a fornire le versioni più lunghe e particolareggiate della vicenda che, pur collocandosi nel solco di una tradizione venuta faticosamente consolidandosi, ampio spazio riserva ai momenti intimi e familiari della storia, concentrando la propria attenzione in maniera del tutto innovativa sui temi relativi alla preparazione delle ali nell'officina e all'applicazione delle stesse a Icaro<sup>35</sup>. Pure Igino<sup>36</sup>, all'interno del più ampio mito dedicato a Pasifae, ritorna sul motivo della fuga aerea dei due protagonisti da Creta e sul suo drammatico epilogo; secondo la critica la narrazione del bibliotecario di Augusto sarebbe fortemente dipendente dalla tragedia di Euripide, tanto da costituirne un suo compendio.

Nella seconda metà del I secolo d.C. le attestazioni si fanno invece più sporadiche: Svetonio<sup>37</sup> offre una breve, e per certi versi macabra, citazione che però si rivela preziosa, giacché offre una splendida testimonianza della presenza di rappresentazioni sceniche, forse mimi o pantomimi, relativi alla leggenda e dunque, di riflesso, il perdurare della sua fortuna ancora nell'immaginario della prima età imperiale; Seneca invece ricorre più volte al mito di Dedalo e Icaro in chiave di ammonimento morale, quale paradigma di presunzione e di superbia<sup>38</sup>. Nel II secolo d.C. Pausania<sup>39</sup>, sulla scorta della versione razionalistica di Diodoro Siculo, ricorda come Dedalo, per fuggire da Creta, costruisca delle imbarcazioni e inventi le vele per le navi, sì da superare in velocità la flotta a remi di Minosse. Il mitico artigiano si riesce a mettere in salvo, ma il figlio, giovane e inesperto, governando con scarsa perizia la nave, si capovolge e affoga nelle acque del mare; cullato dalle onde sino al di là dell'isola di Samo, in una terra anonima che da lui prenderà il nome, Icaro sarà seppellito da Eracle.

### 8.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

A dispetto della scarsa attenzione che il mondo della letteratura riserva alla storia dell'*hybris* di Icaro, che tenta di spingersi oltre i confini assegnati e consigliati, nel repertorio figurativo il mito gode invece di grande fortuna su molteplici e diverse classi di materiali, in particolare nella glittica e nella pittura; praticamente tutti i momenti della storia trovano raffigurazione, seppur con alterna fortuna nelle differenti produzioni e nelle varie epoche.

<sup>31</sup> HOR. *carm.* II, 20, 9-20; IV, 2, 1-4 (*Pindarum quisquis studet aemulari, Iulle, ceratis ope Dedalea nititur pinnis, vitreo daturus nomina ponto*).

<sup>32</sup> HOR. *carm.* I, 3, 34-35: *expertus vacuum Daedalus aera pennis non homini datis*. Qui il poeta, più che glorificarlo, appare preoccupato del progresso tecnico raggiunto dall'uomo. Cfr. CALDERONE 1982, pp. 760-761.

<sup>33</sup> VERG. *Aen.* VI, 14-33.

<sup>34</sup> *Ibidem*, 30-33. Sulla celebrazione nella letteratura di età augustea di Dedalo quale buon padre si veda COLPO 2009, pp. 191-192.

<sup>35</sup> Ancora non identificate e molto dubbiose sono le fonti letterarie da cui Ovidio può aver tratto ispirazione per la creazione dei propri passi, alternativamente riconosciute in una fonte alessandrina non altrimenti nota (KNAACK 1902) ovvero in autori quali Callimaco o il geografo Filostefano, suo discepolo, che molto potrebbe aver scritto in merito (così KENNEY 2011, p. 326). Pure nei *Tristia* (III 4a, 21-26) il poeta riprende il mito di Dedalo e Icaro quale metro per riflettere sulla sventura dell'esilio a Tomi: *qui fuit ut tutas agitare Daedalus alas, Icarus immensas nomine signet aquas? Nempe quod hic alte, demissius ille volabat; nam pennas ambo non habuere suas. Crede mihi, bene qui latuit bene vixit, et intra Fortunam debet quisque manere suam*. Ma cfr. anche Ov. *trist.* I, 1, 87-90: *ergo cave, liber; et timida circumspecte mente ut satis a media sit tibi plebe legi! Dum petit infirmis nimium sublimia pennis Icarus, aequoreis nomina fecit aquis*.

<sup>36</sup> HYG. *fab.* 40.

<sup>37</sup> SVET. *Nero*. VI, 12: *inter pyrricharum argumenta [...] Icarus primo statim conatu iuxta cubiculum eius decedit ipsumque cruore respersit*.

<sup>38</sup> SEN. *Herc. O.* 683-690 e *Oed.* 892-910.

<sup>39</sup> PAUS. IX, 11, 4-5.

Le prime rappresentazioni della vicenda compaiono già nella prima metà del VI secolo a.C., allorché il tema del volo di Dedalo e Icaro irrompe nel mondo delle immagini. In una *hydria* frammentaria attica<sup>40</sup> (tav. 41, fig. 157) si conservano solo gli arti inferiori di una figura certamente identificabile con il fanciullo imprudente grazie alla legenda sottostante; nondimeno, il motivo del volo sembra essere rievocato tramite presenza di piccole ali collocate in prossimità delle caviglie. Decisamente più esplicita è invece la raffigurazione che appare su una *neck*-anfora<sup>41</sup> (tav. 41, fig. 158), in cui i due protagonisti sono colti sospesi a mezz'aria con le ali spiegate: sulla sinistra della composizione Dedalo trascorre, in posizione orizzontale, con in mano gli strumenti della propria arte; davanti a lui è il figlio che, raffigurato in diagonale, sembra abbandonare la rotta sicura per ascendere nel cielo. Ora, come noto nel mondo della letteratura il mito non è testimoniato prima del V secolo a.C., allorché, probabilmente, diviene oggetto delle tragedie di Sofocle e di Euripide: la sua presenza nel repertorio vascolare di VI secolo a.C. implica che la leggenda fosse nota e circolasse già, vuoi a livello di tradizione orale vuoi in una redazione scritta a noi non altrimenti giunta, ben prima della sua consacrazione sulle scene teatrali.

Nel secolo successivo il repertorio vascolare recepisce due nuovi temi: la caduta, come testimonierebbero due esemplari pressoché identici del Pittore di Icaro<sup>42</sup> (tav. 42, fig. 159) in cui il giovane alato è raffigurato accasciato e rannicchiato al suolo; l'applicazione delle penne, messo in scena in uno *skyphos* apulo frammentario<sup>43</sup> in cui Dedalo, seduto, si sta adoperando per attrezzare il figlio per il viaggio aereo (tav. 42, fig. 160). Tale episodio ritorna, alla fine del IV secolo a.C., su di un cratere a volute apulo<sup>44</sup> (tav. 42, fig. 161), ma in una redazione del tutto diversa, tanto che è difficile intravedere un prototipo comune: Icaro, in posa statuaria, assiste al lavoro del padre che, immediatamente dietro di lui, stante e accanto a uno sgabello, ha quasi terminato di applicargli le ali mortali<sup>45</sup>. Queste due ultime immagini sono probabilmente da ricondurre alla perduta tragedia euripidea<sup>46</sup>.

Dal mondo greco il mito bussa alle porte di quello etrusco: tra il IV e il III secolo a.C. uno scarabeo<sup>47</sup> e una gemma etrusco-italica<sup>48</sup> (tav. 42, fig. 162) propongono il tema della fabbricazione delle penne. Ecco il mitico artigiano che, presumibilmente nella propria officina, assiso su una pila di sassi o stante, si dedica con perizia alla costruzione dell'ala<sup>49</sup>. Il successivo tragico episodio del volo trova invece raffigurazione in una bulla in oro<sup>50</sup>, ove su entrambe

<sup>40</sup> Prima metà del VI secolo a.C., Pittore dell'Acropoli, Atene, Museo dell'Acropoli: su cui si veda: BEAZLEY 1956, p. 80, n. 1; NYENHUIS 1986, p. 316, n. 14.

<sup>41</sup> 550 a.C., lavoro di un'officina italica sconosciuta, Kiel, Kunsthalle; su cui: NYENHUIS 1986, pp. 317-318, n. 31; SIMON 2004, p. 425.

<sup>42</sup> *Lekythos* attica, 470 a.C., New York, Metropolitan Museum of Art (BEAZLEY 1963, p. 696, n. 1; NYENHUIS 1986, p. 319, n. 47); *oinochoe*, prima metà del V secolo a.C., da Vari, Atene, Collezione Vlasto (KAROZOU 1945, p. 42, che ritiene il vaso più antico del precedente; BEAZLEY 1963, p. 700, n. 83, che lo crede invece replica del precedente; NYENHUIS 1986, p. 319, n. 47). L'interpretazione delle due raffigurazioni con la caduta di Icaro, a cui è forse associato già sotto le sembianze di un uccello Perdice (?), è avanzata da tutta la critica con la cautela del dubbio.

<sup>43</sup> 420-400 a.C., cerchia del Pittore di Sisifo, Oxford, Ashmolean Museum; su cui: TRENDALL, CAMBITOGLU 1978, p. 21, n. 92; NYENHUIS 1986, p. 316, n. 19; PARISE BADONI 1997, p. 104.

<sup>44</sup> Registro superiore del lato B, fine del IV secolo a.C., da Sant'Agata dei Goti o più genericamente dalla Basilicata, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; su cui: NYENHUIS 1986, p. 316, n. 20; PARISE BADONI 1997, p. 104; SIMON 2004, pp. 429-430.

<sup>45</sup> Al medesimo arco cronologico si datano pure due statuette bronzee (una da Smirne e un'altra di provenienza ignota) raffiguranti Icaro mentre spicca il volo, da ricondurre probabilmente a una qualche creazione statuaria; NYENHUIS 1986, p. 316, nn. 15-16; cfr. anche GHEDINI 1990, p. 263.

<sup>46</sup> Così come supposto in SIMON 2004, p. 429.

<sup>47</sup> IV secolo a.C., Firenze, Museo Archeologico; su cui: ZAZOFF 1968, p. 79, n. 129; NYENHUIS 1986, pp. 314, n. 2.

<sup>48</sup> III secolo a.C., Péronne, Collezione Danicourt; su cui NYENHUIS 1986, pp. 314-315, n. 3.

<sup>49</sup> Dal medesimo orizzonte culturale provengono pure una serie di attestazioni in cui Dedalo, inserito in contesto non narrativo, è caratterizzato come artigiano, così ad esempio uno scarabeo di V-IV secolo a.C. (Malibu, Paul Getty Museum; NYENHUIS 1986, p. 314, n. 1), a cui sovente si aggiunge l'attributo delle ali: si vedano a titolo esemplificativo il rilievo di una stele della fine del V secolo a.C. proveniente dal sepolcreto dei Giardini Margherita di Bologna (Bologna, Museo Civico; *ibidem* p. 315, n. 11a; SASSATELLI 1993, p. 123) o ancora degli scarabei di IV secolo a.C. (NYENHUIS 1986, pp. 315-316, nn. 12 a-c; 13) o uno specchio bronzeo della fine del IV-inizi del III secolo a.C. (*ibidem* p. 316, n. 12d).

<sup>50</sup> 475-450 a.C., da Spina, Baltimora, Walters Art Gallery; *ibidem* p. 318, n. 32; SASSATELLI 1993, pp. 120-123. Il riconoscimento dei protagonisti del mito nelle figure a sbalzo è scervro di ogni tipo di dubbio, grazie alla presenza delle legende *Taitle* e *Vikare*.

le facce compaiono i due protagonisti alati, con le ginocchia piegate, che recano gli strumenti dell'arte di fabbro.

È nel repertorio figurativo di età romana che il mito gode di una stagione di gran moda, divenendo oggetto di numerose raffigurazioni che interessano varie classi di materiali, in particolare la produzione glittica e quella pittorica. Le prime attestazioni della storia si hanno a partire dal II secolo a.C., periodo in cui si possono datare delle terrecotte frammentarie di Cesenatico appartenenti a due distinti gruppi che però, come sovente accade nelle produzioni seriali, replicano pur con grandezze diverse la medesima iconografia<sup>51</sup> (tav. 43, figg. 163 - 164). Le immagini si riferiscono al momento della fabbricazione del pennuto *instrumentum*, allorché Dedalo, assiso su un tronco d'albero, lavora a un'ala; davanti a lui si deve immaginare, sebbene non rimangano che scarsi frammenti degli arti inferiori, Icaro stante a osservare l'ingegnoso lavoro paterno. Sarà però il mondo glittico ad amare particolarmente il mito, un'insuperata fortuna che interessa non solo le più semplici paste vitree, ma coinvolge anche gli intagli più preziosi; su tali variegate superfici sono messi in scena tutti i momenti più significativi della storia, con un'articolata varietà di soluzioni figurative<sup>52</sup>. Invero, gli incisori rappresentano sulle diverse pietre i tre temi cardine di questa vicenda: la fabbricazione delle ali (Atto I, Scene 1 e 2), la legatura delle stesse alle spalle di Icaro (Atto I, Scena 4) e il fatale volo dei protagonisti (Atto II, Scena 1). Per quanto concerne il primo momento, si privilegiano due grandi soluzioni compositive. La prima è caratterizzata dalla sola figura di Dedalo, colto nella propria officina intento a lavorare a un'ala (tav. 43, fig. 165): l'anziano artigiano, calvo e con la barba, è raffigurato vestito con l'*exomis* e seduto su di un ceppo ligneo cilindrico. Più rare sono le varianti in cui il mitico artigiano appare inginocchiato o stante, probabilmente imputabili a diverse formulazioni derivate comunque dal modello di Dedalo seduto<sup>53</sup>. Tale tipo iconografico è già attestato nelle gemme di produzione etrusca, nonché nelle succitate terrecotte di Cesenatico. La ricorrenza del motivo induce a ritenere quanto mai probabile l'ispirazione a un archetipo piuttosto famoso, forse pittorico, di cui gli artigiani ripropongono nel dettaglio gli elementi salienti, in particolare il tronco d'albero apprestato a guisa di sgabello che viene, anche nel ristretto spazio delle gemme, caratterizzato con precisione; un elemento a cui, evidentemente, si dà particolare importanza, giacché connotante e probabilmente citazione diretta dall'originale<sup>54</sup>.

La seconda soluzione compositiva mette in scena un altro protagonista, ossia Icaro che, stante innanzi al padre, regge un'ala in procinto di essere terminata (tav. 43, fig. 166). Se il mitico artigiano, secondo l'iconografia più accreditata, è raffigurato seduto sullo sgabello ligneo, Icaro è messo in scena in due soluzioni diverse: colto di tre quarti nell'atto di reggere nella mano sinistra rilasciata lungo il fianco un nastro, mentre in quella opposta un'ala; raffigurato di profilo e poggiato con il braccio destro piegato al gomito a un pilastro posto immediatamente dietro la sua persona. Ora, proprio per quest'ultima soluzione compositiva numerosi sono gli spunti che spingono a riconoscere forti tangenze con la descrizione delle *Metamorfosi*, parole che si animano in quell'impertinente fanciullo che, con la mano sinistra sull'ala, aiuta il padre nel difficoltoso processo creativo e *ore renidenti [...] flavam modo pollice ceram molliat lusuque suo mirabile patris impediabat opus*<sup>55</sup>; risposdenze che portano suggestivamente a riconoscere nell'immagine una *situazione "ovidiana"*.<sup>56</sup> Una simile impalcatura compositiva

<sup>51</sup> Rivenute nelle immediate vicinanze di una fornace. Sulle terrecotte e sulla loro ipotesi di ricostruzione si veda la bella analisi di FARFANETTI 1999. La studiosa riconosce nei gruppi un precoce esempio di decorazione scultorea destinata a dimore private di un certo prestigio, dove le statue avrebbero potuto fungere da elementi ornamentali di giardini o ninfei.

<sup>52</sup> Per un completa analisi del repertorio glittico in rapporto ai testi ovidiani si veda COLPO 2009.

<sup>53</sup> TOSO 2007, p. 114.

<sup>54</sup> Si veda TOSO 2007, pp. 113-114. Nell'archetipo, con ogni verosimiglianza, accanto a Dedalo doveva comparire anche Icaro, come peraltro testimoniato dal gruppo di Cesenatico. Dal supposto modello gli artigiani avrebbero dunque tratto, creando degli *excerpta*, l'immagine di Dedalo secondo un procedimento ben noto nell'orizzonte di produzione glittico; cfr. *ibidem*, p. 114, nt. 514.

<sup>55</sup> Ov. *met.* VIII, 197-199: "con viso raggianti [...] ora col pollice plasmava la bionda cera e col suo gioco ostacolava il mirabile lavoro del padre" (trad. a cura di G. Chiarini). Cfr. anche *ars.* II, 49-50: *tractabat ceramque puer pinnaeque renidens nescius haec umeris arma parata suis* ("il ragazzo maneggiava la cera e le penne sorridendo raggianti, ignaro che l'apparato fosse per le sue spalle"; trad. a cura di E. Pianezzola).

<sup>56</sup> Le tangenze precise e inequivocabili tra i due orizzonti narrativi sono già state brillantemente evidenziate in COLPO 2009, p. 190.

è però rievocata, con indubbie e molteplici varianti, anche in alcune lastre Campana frammentarie<sup>57</sup> (tav. 44, figg. 167-168), o nei seriori rilievi cd. “Albani”, databili al II secolo d.C.<sup>58</sup> (tav. 44, figg. 169-170), o ancora su un *oscillum* di età antonina<sup>59</sup> (tav. 45, fig. 171). La ripetizione della medesima struttura compositiva, porta a supporre la presenza di un comune modello (forse di origine pittorica?). A questo punto in luogo di riconoscere un’influenza diretta delle raffigurazioni glittiche<sup>60</sup>, che pure dovevano essere ben presenti alla fantasia del poeta, sulle *Metamorfosi*, o viceversa un’improbabile uso del testo scritto per la creazione delle diverse immagini, pare più verisimile ipotizzare l’ispirazione congiunta, e di Ovidio e dei solerti artigiani a lui coevi o seriori, al medesimo prototipo.

Ma come precedentemente accennato, il repertorio di gemme recepisce anche altri episodi del mito, ossia quelli dell’applicazione delle ali alle spalle del fanciullo e del tragico volo. Per quanto concerne il primo tema, esso presenta svariate soluzioni compositive, ma nel complesso quella più diffusa e accreditata mette in scena Dedalo, come di consueto barbato e vestito con l’*exomis*, solitamente inginocchiato (più rare le versioni stante o seduto) e colto nell’atto di applicare le prodigiose ali alle spalle del figlio. Questi è raffigurato stante, di prospetto o di tre quarti che, in nudità eroica, si compiace delle nuove ali. È in particolare un intaglio in corniola ovale<sup>61</sup> (tav. 45, fig. 172) a evocare gli ultimi momenti di intimità familiare come descritti nelle *Metamorfosi*, allorché Dedalo detta con paterno ammonimento ad Icaro le regole per volare. Ecco che l’artigiano inginocchiato, senza aver ancora indossato le ali come invece Ovidio tramanda, attrezza il figlio per l’avventura, *pariter praecepta volandi tradit et ignotas umeris accomodat alas. Inter opus monitusque genae maduere seniles et patriae tremuere manus*<sup>62</sup>. Le parole ovidiane sembrano qui essere trasposte in immagine o viceversa le figure dei due protagonisti prendono corpo tra le righe del poeta di Sulmona: assistiamo cioè a un gioco di specchi, in cui il mondo della parola e quello dell’immagine si compenetrano. Eppure, le suggestive tangenze tra i due piani narrativi sono probabilmente, ancora una volta, di natura “indiretta”, giacché mediate da una tradizione iconografica precedente. Invero, sulla base di un’agata aquileiese<sup>63</sup> che reca sullo sfondo una porta di città con mura e che riproduce il tipo più diffuso nel repertorio glittico (Dedalo inginocchiato che adatta le ali a Icaro stante innanzi a lui), G. Sena Chiesa ipotizza la derivazione di questa composizione da un modello ellenistico<sup>64</sup>.

Per quanto concerne l’ultimo tema, quello del fatale volo, le attestazioni, a differenza della profusione di esemplari relativi ai momenti precedenti, si fanno decisamente più sporadiche e si caratterizzano per una pluralità di soluzioni iconografiche. Più diffusa è la figura di Icaro solitario in volo<sup>65</sup>, mentre due sole paste vitree testimoniano

<sup>57</sup> Sulle lastre Campana relative al mito si rimanda alla completa analisi di VON ROHDEN, WINNEFELD 1911, pp. 113-114; ma cfr. anche NYENHUIS 1986, p. 317, n. 23c.

<sup>58</sup> Roma, Villa Albani; su cui si veda: ZANKER 1972, pp. 225-226, n. 3248 e pp. 272-273, n. 3304, che riconosce il modello dei rilievi in una redazione classicistica di II secolo d.C.; *Villa Albani* 1989, pp. 405-408; NYENHUIS 1986, p. 317, nn. 23 a-b; *Villa Albani* 1992, pp. 125-127, n. 296. I due rilievi, assolutamente identici, sono entrambi antichi, sebbene quello che mostra quale sfondo un muro sia stato fortemente restaurato in epoca moderna. Originali risultano solo due frammenti, relativi all’ala che Dedalo sta lavorando e al pilastrino su cui Icaro poggia il braccio, integrati probabilmente sul modello antico offerto dal rilievo gemello.

<sup>59</sup> Pesaro, Collezione Castelli-Baldassini, da Roma (?); su cui: BACCHETTA 2006, pp. 505-506, n. T 278.

<sup>60</sup> Come supposto in COLPO 2009, p. 190.

<sup>61</sup> Ultimo terzo del I secolo a.C., Berlin, Staatliche Museen; su cui: AGDS II, p. 174, n. 469; Toso 2007, p. 115, nt. 516.

<sup>62</sup> Ov. *met.* VIII, 208-211: “gli dava le istruzioni per volare, e intanto gli applicava alle braccia le ali mai viste. Nel fare e raccomandare, si inumidiscono le gote del vecchio, tremano le mani del padre” (trad. a cura di G. Chiarini). Cfr. anche *ars.* II, 65-70: *dum monet aptat opus puero [...] iamque volaturus parvo dedit oscula nato, nec patriae lacrimas continuere genae* (“con questi consigli gli adatta il lavoro [...] pronto ormai a volare diede un bacio al figlio e le guance del padre lasciarono scorrere lacrime”; trad. a cura di E. Pianezzola).

<sup>63</sup> Agata piana, Aquileia, Museo Nazionale; su cui: SENA CHIESA 1966, pp. 265-266, n. 707; Toso 2007, pp. 114-115.

<sup>64</sup> SENA CHIESA 1966, pp. 265-266, n. 707. Le tangenze che si delineano tra la descrizione delle *Metamorfosi* e le immagini intagliate per un tema pressoché sconosciuto sia dalla precedente tradizione letteraria che iconografica (salvo sporadiche eccezioni nella ceramica apula), hanno suggerito ad I. Colpo l’ipotesi che sia stata la produzione glittica a ispirare la fantasia del poeta; COLPO 2009, p. 190.

<sup>65</sup> Pasta vitrea ovale giallo scuro, fine del I sec. a.C., Hannover, Kestner-Museum (AGDS IV, p. 193, n. 957; NYENHUIS 1986, p. 316, n. 17; Toso 2007, pp. 116-117, nt. 527); intaglio ovale in sardonica, fine del I sec. a.C.-inizi del I sec. d.C., Sarresbourg,



composizioni più complesse: in una compare Dedalo che, ancora in cielo, cerca disperatamente il figlio, il cui corpo esanime è visibile nel mare rappresentato nel tratto inferiore del pezzo<sup>66</sup> (tav. 45, fig. 173); un'altra vede Icaro già librato in volo nella parte superiore dell'ovale mentre, al di sotto, vi è Dedalo stante con le braccia levate, forse colto in un atto di supplica per frenare il figlio incosciente<sup>67</sup>. Proprio la prima soluzione presenta le maggiori rispondenze con le *Metamorfosi*, seppure esse siano più generiche e meno pregnanti rispetto ai precedenti temi. Invero, alcuni echi ovidiani sembrano suggestivamente risuonare in quel *pater infelix nec iam pater*<sup>68</sup>, che urla invano il nome del figlio, il cui corpo giace ormai nella *cerulea [...] aqua, quae nomen traxit ab illo*<sup>69</sup>.

Come anticipato precedentemente, il mito dell'ingegnoso artigiano e del giovane imprudente riscuote particolare successo anche nella produzione pittorica, conosciuta per lo più attraverso le preziose testimonianze offerte dal comprensorio vesuviano; tre sono i temi che trovano traduzione figurativa: l'applicazione delle ali (Atto I, Scena 4), il volo (Atto II, Scena 1) e la caduta del figlio di Dedalo (Atto II, Scena 3). È qui inoltre da annoverarsi uno stucco proveniente dalla decorazione delle Terme Stabiane di Pompei<sup>70</sup> (tav. 45, fig. 174), che mette in scena il momento antecedente la disastrosa fuga aerea, ossia la fabbricazione delle penne; l'impalcatura generale della composizione ricorda, pur con alcune varianti, quelle delle coeve lastre Campana<sup>71</sup>. Il primo tema, ossia l'applicazione delle ali, è raffigurato in un'unica pittura pompeiana proveniente dalla Casa dei Quattro Stili<sup>72</sup> (tav. 46, fig. 175), ad oggi purtroppo quasi completamente evanida. Nel quadro, di fattura piuttosto mediocre e banale, campeggia Dedalo che, inginocchiato, sta allacciando le penne alle spalle dell'amato figlio; a completare la scena nella porzione superiore del quadro, andata per gran parte perduta, dovevano essere due figure femminili, collocate rispettivamente a destra e a sinistra, delle quali sopravvive solo la porzione inferiore del corpo<sup>73</sup>. Suggestive sono le tangenze che si possono instaurare tra la pittura e i testi di Ovidio, in particolare le *Metamorfosi*, allorché il padre, con il viso solcato dalle lacrime, appresta sulle spalle dell'ignaro figlio lo strumento di morte<sup>74</sup>. Ma la composizione, in alcun modo raffrontabile con la precedente produzione vascolare apula se non a livello contenutistico, ricorda semmai le immagini incise sulle coeve gemme<sup>75</sup>, denunciando la derivazione, con modifiche e varianti, da un comune e più

Musée du Pays de Sarresbourg (dal peristilio della villa 1 di Dolvig, Saint-Ulrich; GUIRAUD 1988, p. 141, n. 467, che alza la datazione alla metà del I sec. a.C.; TOSO 2007, p. 117, nt. 527; COLPO 2009, p. 186, nt. 15). Le iconografie che compaiono su questi due intagli sono pressoché identiche: Icaro, al centro della composizione, è raffigurato di tre quarti con le ali spiegate a braccia aperte; il corpo è lievemente inarcato, la gamba sinistra è tesa, mentre la destra è appena piegata al ginocchio. Sotto, a ricoprire tutta la porzione inferiore delle gemme, sta la rappresentazione del mare ondulato.

<sup>66</sup> Pasta vitrea ovale bruna, età imperiale, Copenhagen, Thorv. Mus.; su cui: NYENHUIS 1986, p. 319, n. 45; COLPO 2009, pp. 185-186.

<sup>67</sup> Pasta vitrea ovale nero-bruna, età imperiale, München, Staatliche Münzsammlung; su cui: AGDS I-3, pp. 171-172, n. 3229; NYENHUIS 1986, p. 318, n. 33.

<sup>68</sup> Ov. *met.* VIII, 231: "padre infelice, già non più padre" (trad. a cura di G. Chiarini). Le medesime parole compaiono pure in *ars.* II, 93.

<sup>69</sup> Ov. *met.* VIII, 228-229: "acqua cerulea che da lui prese il nome" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>70</sup> VII 1, 8, palestra (C), pilastro tra il ninfeo (G) e il corridoio (H), sulla faccia verso la palestra, IV stile; su cui si veda: NYENHUIS 1986, p. 317, n. 22; PPM VI, p. 173.

<sup>71</sup> P. Zanker individua nella composizione dello stucco pompeiano il prototipo da cui, pur con modifiche, sarebbero dipese le redazioni presenti sui rilievi Albani; ZANKER 1972, pp. 272-273, n. 3304.

<sup>72</sup> I 8, 17, tablino (9), parete est, edicola centrale, III stile finale; su cui: PPM I, pp. 866-867; PARISE BADONI 1997; COLPO 2010, pp. 102-105.

<sup>73</sup> Sulla scorta del confronto con un cammeo ovale in sardonice (prima metà del I sec. a.C., Napoli, Museo Nazionale; su cui: NYENHUIS 1986, p. 317, n. 29; TOSO 2007, p. 115; COLPO 2009, p. 184.), ove Dedalo e Icaro sono affiancati dalle figure di Artemide e di Pasifae o Ergane, si potrebbe tentare di identificare le mutile immagini con le medesime protagoniste. È pur vero però che la forte frammentarietà e il cattivo stato di conservazione del quadro, che rendono difficile ogni tipo di identificazione, impongono grande cautela. Cfr. anche COLPO 2010, pp. 104-105.

<sup>74</sup> Ov. *met.* VIII, 208-211: *pariter praecepta volandi tradit et ignotas umeris accomodat alas. Inter opus monitusque genae maduere seniles et patriae tremuere manus* ("gli dava le istruzioni per volare, e intanto gli applicava alle braccia le ali mai viste. Nel fare e raccomandare, si inumidiscono le gote del vecchio, tremano le mani del padre" (trad. a cura di G. Chiarini). Cfr. anche *ars.* II, 65-70: *dum monet aptat opus puero [...] iamque volaturus parvo dedit oscula nato, nec patriae lacrimas continuere genae* ("con questi consigli gli adatta il lavoro [...] pronto ormai a volare diede un bacio al figlio e le guance del padre lasciarono scorrere lacrime"; trad. a cura di E. Pianezzola).

<sup>75</sup> Si vedano a titolo di confronto una pasta vitrea gialla (fine I sec. a.C.-inizi I sec. d.C., Hannover, Kestner-Museum; su cui: AGDS IV, p. 193, n. 956; NYENHUIS 1986, p. 317, n. 28; TOSO 2007, p. 115, nt. 516.) oppure un intaglio in sarda (inizi del I sec.

complesso archetipo di matrice probabilmente ellenistica. Ancora una volta dunque le risposdenze, pur suggestive, che si impostano tra i due piani narrativi, sono da ricondurre all'ispirazione congiunta a comune patrimonio di immagini che ha saputo fornire spunti figurativi sia alla fantasia del poeta, sia agli artigiani a lui contemporanei.

Per quanto concerne i temi successivi, dieci sono le pitture che raffigurano i tragici momenti del volo e della caduta del figlio di Dedalo<sup>76</sup> e che, sulla scorta della classificazione proposta da P. H. von Blanckenhagen, possono essere suddivise in due grandi serie: la prima (cd. gruppo I)<sup>77</sup> mette in scena la morte di Icaro, il cui corpo esanime è raffigurato su una spiaggia, mentre in secondo piano è per lo più presente l'immagine di una città (tav. 46, fig. 176). Le composizioni si caratterizzano per una estrema semplicità di esecuzione e prediligono un punto di vista unitario. La seconda serie di quadri (cd. gruppo II)<sup>78</sup> raffigura invece il momento immediatamente precedente, quello cioè in cui il giovane imprudente abbandona la guida paterna e si dirige impavido verso il Sole, sempre ben visibile nella parte superiore delle composizioni sulla quadriga (tav. 46, fig. 177); a completare la scena compaiono inoltre delle barche di pescatori, che assistono stupiti alle stranezze che avvengono nel cielo, un tempio e una statua di divinità collocata sulla riva. Questa serie di affreschi mostra, rispetto alla precedente, una maggiore complessità nella costruzione della scena, con il ricorso a una prospettiva multipla.

Particolare attenzione merita però il raffinato quadro proveniente dalla Casa del *Sacerdos Amandus*<sup>79</sup> (tav. 47, fig. 178), ove si uniscono in narrazione continua i temi – e le relative peculiarità – delle due serie di pitture sopra citate. Sono qui infatti messi in scena, per la prima volta, i due momenti della caduta e della morte del giovane nella medesima successione di eventi così come narrata da Ovidio. E in effetti inequivocabili sono le tangenze che si possono riscontrare tra la pittura e il racconto delle *Metamorfosi*, a partire dall'immagine di Icaro che, per aver volato troppo vicino al Sole, agita convulsamente le braccia riverso verso l'alto. La lacuna al centro della composizione doveva, verisimilmente, essere occupata dalla grande figura di Dedalo, come testimonierebbero dei lacerti di ali che ancora si possono scorgere ai bordi; lo si deve forse immaginare, proprio come da racconto ovidiano, intento a invocare a gran voce il figlio, raffigurato, per la seconda volta, esanime sulla riva<sup>80</sup>. Le fasi iniziali del mito, ossia la preparazione delle ali e la fuga da Creta, che ampio spazio trovano nelle narrazioni del poeta, sono qui evocate attraverso la rappresentazione sullo sfondo di una città fortificata. Ma più di tutti stupiscono, per gl'intimi legami con il racconto delle *Metamorfosi*, due particolari della più ampia composizione: le barche di pescatori che, trasportando *hos aliquis tremula dum captat harundine pisces*<sup>81</sup>, assistono all'incredibile evento e l'osservatore presente all'angolo del quadro, vicino al corpo di Icaro. Proprio questa figura ha permesso a I. Colpo<sup>82</sup> di avanzare l'idea di un Ovidio che, avendo ben presente l'immagine pittorica, scrive: *aut pastor baculo*

a.C., Berlino, Staatliche Museen; su cui: AGDS II, p. 151, n. 390; TOSO 2007, p. 114, nt. 516.), ove però Icaro è dirimetto al padre e non gli dà le spalle.

<sup>76</sup> Un compendio di tutte le attestazioni pittoriche è fornito in VON BLANCKENHAGEN 1968, pp. 107-113, nn. 1-10; ma cfr. anche NYENHUIS 1986, pp. 318-319, nn. 36-43. Per una completa analisi degli affreschi, con particolare attenzione ai rapporti con i testi ovidiani, si rimanda a COLPO 2008, pp. 70-77; ma cfr. anche EADEM 2010, pp. 105-110.

<sup>77</sup> VON BLANCKENHAGEN 1968, pp. 114-119 e nn. 1-4 del catalogo. L'autore suppone per il presente gruppo la derivazione, pur con varianti nelle singole ricorrenze, da un comune archetipo di matrice ellenistica.

<sup>78</sup> VON BLANCKENHAGEN 1968, pp. 119-134, nn. 6-10 del catalogo. Lo studioso prospetta per questo secondo gruppo un archetipo urbano creato nel corso del I secolo a.C., seppure la figura di Dedalo, del tutto simile a quella del gruppo I, sia una derivazione di tipo ellenistico.

<sup>79</sup> I 7, 7, triclinio (b), III stile, fase II B; su cui si veda: NYENHUIS 1986, p. 318, n. 38; PPM I, pp. 594-596.

<sup>80</sup> Nella figura di Icaro morto risiede una delle più ampie divergenze con i racconti ovidiani, giacché nei testi Dedalo si accorge della tragica fine del figlio unicamente dalle piume che leggere galleggiano sulle onde del mare. Nella redazione pittorica, molto probabilmente, la chiara presenza del corpo sulla riva è necessaria al fine di una corretta decodifica della vicenda raffigurata; Cfr. COLPO 2008, p. 77.

<sup>81</sup> Ov. *met.* VIII, 217: "qualcuno intento a pescare con tremula canna" (trad. a cura di G. Chiarini). Cfr. anche *ars.* II, 76: *hos aliquis, tremula dum captat harundine pisces, vidit et inceptum dextra reliquit opus* ("li vide un pescatore, mentre cercava di pigliare i pesci con la lenza vibrante, e la sua mano lasciò cadere l'opera intrapresa"; trad. a cura di E. Pianezzola). Le tangenze con la descrizione ovidiana erano già state messe in luce in VON BLANCKENHAGEN 1968, p. 134, seppur la conclusione a cui giunge l'autore non sia del tutto esatta, giacché egli suppone un'influenza diretta del poeta di Sulmona nella creazione delle immagini.

<sup>82</sup> COLPO 2008, p. 76.

*stivave innixus arator vidit*<sup>83</sup>; è qui infatti tradotta in parole la difficoltà di decifrare questi personaggi delineati attraverso rapide pennellate illusionistiche e poco caratterizzati nella loro fisionomia e nelle loro attività. Tuttavia, il presente affresco è probabilmente da ricondurre a un perduto archetipo urbano degli ultimi anni del I secolo a.C., che piace pensare ubicato nella Villa di proprietà imperiale di Boscotrecase<sup>84</sup>. Da tale modello sarebbero a loro volta derivate le due serie distinte di quadri, cdd. gruppo I e gruppo II, che selezionano uno solo dei momenti della vicenda: la caduta o il volo. Se così fosse, si potrebbe di conseguenza credere che Ovidio, frequentatore della corte del *Princeps*, abbia visto il supposto prestigioso modello, noto dalla replica della Casa del *Sacerdos Amandus*, che da una parte influenza l'orizzonte pittorico e, dall'altra, è alla base della redazione dei testi del cantore di Sulmona.

Nelle epoche successive, nello specifico tra il I e il II secolo d.C., le testimonianze si fanno decisamente più sporadiche, sebbene gli episodi principali della vicenda trovino tutti attestazione figurata. Invero, il tema dell'applicazione delle ali è oggetto di una pittura del *castrum* di Echzell (sul *limes* della Germania *superior*; tav. 47, fig. 179)<sup>85</sup>, mentre i successivi momenti del volo e della caduta trovano raffigurazione in una lampada in terracotta da Pozzuoli<sup>86</sup> (tav. 47, fig. 180) e in un disco a rilievo in bronzo<sup>87</sup> (tav. 48, fig. 181). Evidente in tutti questi casi il riecheggiamento della tradizione iconografica passata, giacché gli artigiani attingono con grande libertà a un ricco patrimonio che ha saputo fornire diversi modelli. Così, ad esempio, nell'affresco provinciale lo schema di Icaro rievoca quello già apparso in un cammeo ovale in sardonice conservato a Napoli<sup>88</sup>, seppure differente rispetto al manufatto glittico sia la figura di Dedalo, seduto su uno sgabello e colto nell'atto di ultimare l'aggancio delle ali alle braccia del figlio; un tipo questo derivato dal noto modello dell'artigiano al lavoro. Nel disco bronzeo ritorna, invece, il medesimo modulo figurativo più volte testimoniato nei quadri del comprensorio vesuviano, con l'ignaro padre in volo verso la libertà e il figlio esanime ormai riverso sulla riva del mare. Ancora, nella lampada in terracotta compaiono, ad ammirare stupiti Icaro in volo, i pescatori sulle barche. E gli increduli osservatori ritornano pure, nel III secolo d.C., su un rilievo di sigillata chiara nord africana<sup>89</sup> (tav. 48, fig. 182), in cui su un lato appare ben visibile una figura, con i piedi posati su una breve linea di suolo, colta nell'atto di sollevare la mano destra con l'indice puntato verso l'alto; sul lato opposto è invece raffigurato Icaro che ascende nel cielo, l'oggetto della curiosità dello spettatore<sup>90</sup>.

#### 8.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

Nell'ampio e variegato mondo di immagini concernenti la morte, siano esse relative a sarcofagi o a più generali monumenti funerari, i protagonisti del mito sembrano godere di una certa fortuna, in particolar modo nelle zone provinciali dell'Impero e soprattutto in quelle orientali. All'interno di questa discreta produzione si possono riconoscere tre grandi gruppi. Al primo appartengono un sarcofago proveniente da Messina<sup>91</sup> (tav. 48, fig.

<sup>83</sup> Ov. *met.* VIII, 218: "qualche pastore appoggiato al bastone o contadino appoggiato all'aratro li vede" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>84</sup> Questa ipotesi nasce dal fatto che i quadri che nella Casa del *Sacerdos Amandus* si trovano associati a quello di Dedalo e Icaro, ossia Polifemo e Galatea, Perseo e Andromeda, riproducono con assoluta fedeltà le pitture provenienti dal medesimo ambiente della Villa di Boscotrecase; si veda l'accurata indagine in COLPO 2008, pp. 75-77. Per un'analisi del triclinio della Casa del *Sacerdos Amandus* e del ciclo decorativo in rapporto ai testi di Ovidio cfr. anche SALVO 2012b, pp. 130-131.

<sup>85</sup> Stanza I, 135-155 d.C., Kreis Büdingen, Hessen; su cui: BAATZ 1968a; IDEM 1968b; NYENHUIS 1986, p. 316, n. 21.

<sup>86</sup> I secolo d.C., Londra, British Museum; su cui: WALTERS 1914, pp. 99-100, n. 656; NYENHUIS 1986, p. 318, n. 34.

<sup>87</sup> 100-150 d.C., da un villaggio romano di Losanna, Losanna-Vidy, Musée romain; su cui NYENHUIS 1986, p. 319, n. 44.

<sup>88</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 73.

<sup>89</sup> Sigillata chiara A-C, dal nord Africa, Heidelberg, Univ.; su cui si veda: NYENHUIS 1986, p. 320, n. 56.

<sup>90</sup> Un'ipotesi ormai scartata identificava invece nel protagonista che indica il giovane in volo l'ansioso padre colto nell'atto di fornire all'intrepido figlio i *praecepta volandi*. Una panoramica delle diverse teorie con relativa bibliografia è fornita in NYENHUIS 1986, p. 320, n. 56.

<sup>91</sup> Su cui si veda *infra*.

183), unitamente a due rilievi funerari rinvenuti rispettivamente nel Norico<sup>92</sup> e sul *limes* pannonico<sup>93</sup>, che mettono in scena gli episodi più salienti del mito. Nel secondo gruppo si annoverano invece tre sarcofagi microasiatici a colonnette, ove sono raffigurati tra gli intercolumni Dedalo intento a lavorare a un'ala e Icaro<sup>94</sup> (*app. II, Ica 02*). L'ultimo gruppo è costituito invece da numerose statuette o rilievi raffiguranti il giovane imprudente in volo o già esanime, posti a coronamento di stele funerarie e provenienti in via esclusiva dalle località del Norico, della Pannonia e della *Dalmatia* (*tav. 49, fig. 184*)<sup>95</sup>; i modelli di queste rappresentazioni sarebbero da ricercare nelle botteghe dell'Italia nordorientale, in particolare nella Cisalpina ove si conoscono, caso pressoché unico, immagini di Icaro in contesto funerario che prendono la forma di sculture a tutto tondo con funzione probabilmente acroteriale<sup>96</sup> (*tav. 49, fig. 185*).

Partendo dal presupposto che le iconografie funerarie, lungi dall'essere meri elementi decorativi, veicolano precisi messaggi relativi a un più ampio discorso sulla morte e hanno perciò una notevole carica semantica, è necessario trovare una spiegazione sottesa alla non certo parca presenza del mito, e soprattutto di Icaro, in questo orizzonte. Secondo una bella analisi condotta da S. Calderone, tali iconografie devono probabilmente essere ricondotte alla filosofia neoplatonica<sup>97</sup>. Invero, il volo e la caduta dell'audace figlio di Dedalo, ben possono trasfigurare in immagine i cardini di questa dottrina filosofica, per cui l'anima è costretta in un perenne ripetersi di cadute nel mondo di quaggiù ed elevazioni verso il divino. E dunque la figura di Icaro, intenta ad ascendere nel cielo, perdendo tutti i connotati negativi di *hybris* che spesso gli sono attribuiti, starebbe a simboleggiare, dalla prospettiva del defunto, la speranza in un destino eterno e divino per la propria anima. Tale teoria renderebbe altresì ragione della concentrazione di attestazioni nell'area norico-pannonica e dalmata dell'impero, in cui forti sono le testimonianze di una radicata presenza della religione mitriaca: una religione che, guarda caso, è permeata da molteplici elementi neoplatonici<sup>98</sup>.

Ora dei gruppi sopra elencati, quelli che qui interessano in via esclusiva sono solo i primi due, giacché le rappresentazioni dei manufatti della terza classe, essendo inserite in contesto non narrativo, difficilmente possono essere accostate alle descrizioni ovidiane; i rimandi in questi casi si fermano a un generico livello di soggetto e fors'anche di tema (ossia il volo e la caduta). Relativamente al primo gruppo, l'esemplare più completo da un punto di vista "narrativo" è certamente il sarcofago, di tipo provinciale, da Messina<sup>99</sup>, ove sono messi in scena i momenti più salienti del mito: la costruzione delle ali (Atto I, Scena 2), la loro applicazione (Atto I, Scena 4), il volo (Atto II, Scena 1) e la caduta (Atto II, Scena 2). Il primo tema è altresì proposto su una lastra di un'edicola funeraria

<sup>92</sup> Per questi manufatti si veda *infra*.

<sup>93</sup> Su cui si veda *infra*.

<sup>94</sup> Su cui si veda *infra*.

<sup>95</sup> Un completo elenco di manufatti, con relativa bibliografia è fornita in CALDERONE 1982, p. 751 e nt. 9; specificatamente per l'area danubiana: FERRI 1933, pp. 155-156. In generale cfr. anche: SCHÖBER 1923, p. 166; DIEZ 1972-1973, pp. 11-12; da ultima VERZAR-BASS 2008, pp. 1081 e ss.

<sup>96</sup> Si veda, a titolo di esempio, il manufatto scultoreo conservato ad Aquileia, Museo Archeologico Nazionale; su cui: SCRINARI 1972, pp. 8-9, n. 21; VERZAR-BASS 2008, p. 1983. Più in generale per gli esemplari della Cisalpina: GHEDINI 1990, pp. 263-265; VERZAR-BASS 2006, p. 249.

<sup>97</sup> CALDERONE 1982, pp. 759-767. Piuttosto critico alle posizioni del Calderone è SICHTERMANN 1992, pp. 27-31, che riconosce invece nel volo di Icaro verso un paese libero un significato civilizzatore; un accento particolare è inoltre dato dallo studioso alla figura del giovane quale emblema dei limiti dell'umanità.

<sup>98</sup> "L'interpretatio platonica del mito dedalo-icareo, sebbene nata nel chiuso delle scuole filosofiche, si sia per così dire, «democratizzata» entrando, attraverso i misteri di Mithra, nella cultura di quelle religioni danubiane dell'Impero, i cui abitanti, in perenne tensione per la difesa armata del *limes*, potevano essere particolarmente pensosi della «salvezza», che il mistero di Mithra prometteva e il volo di Icaro simboleggiava": CALDERONE 1982, p. 767.

<sup>99</sup> Messina, Museo Nazionale, metà del II secolo d.C.; su cui: ASR III.1, pp. 51-52, n. 37 (che abbassa la datazione alla metà del III secolo d.C.); TUSA 1995, p. 39, n. 39; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 26-27, n. 15; STROCKA 1984, pp. 209-210; NYENHUIS 1986, p. 318, n. 35; SICHTERMANN 1992, pp. 22-27 e pp. 101-102, n. 26 (con ulteriore bibl.); VERZAR-BASS 2008, pp. 1084-1086.

del *castrum* di Gerulata<sup>100</sup> (tav. 49, fig. 186), mentre in un altro rilievo frammentario proveniente dal Norico<sup>101</sup> (tav. 49, fig. 187) è eternato il momento dell'applicazione delle ali. Il sarcofago messinese è creato attraverso il riutilizzo di differenti schemi iconografici e moduli figurativi tratti dal variegato repertorio di immagini relativo al mito, e non solo, circolanti all'epoca sotto forma di cartoni, che vengono assemblati insieme e rimodellati con grande fantasia dagli artigiani, così da realizzare una composizione apposita per il repertorio funerario<sup>102</sup>. Invero la scena della costruzione delle strabilianti penne, collocata sulla sinistra del rilievo, raffigura Dedalo che, stante e vestito con la consueta *exomis*, è intento a modellare l'ala poggiata sopra un piccolo supporto<sup>103</sup>. Lo schema iconografico dell'artigiano, lungi dal connotarsi come innovativo, dipende dalla ricca tradizione precedente che aveva elaborato, in particolare nel repertorio glittico, diversi moduli per la messa in scena di Dedalo al lavoro<sup>104</sup>.

Simili considerazioni valgono pure per il successivo episodio dell'applicazione delle fatidiche ali alle spalle dell'ignaro fanciullo che, già attrezzato per il volo, sembra fare mostra della nuova dotazione; ai suoi piedi, seduta su un masso roccioso apprestato a guisa di seggio, è non già, come ci si sarebbe aspettati, il padre amorevole, bensì una figura femminile che tutta la critica è concorde nel riconoscere come una delle Parche<sup>105</sup>. La medesima iconografia è replicata in maniera pedissequa pure nel rilievo frammentario del Norico<sup>106</sup> (tav. 49, fig. 187) che, forse, doveva mettere in scena anche altri episodi del mito. Ora, per la creazione di questa immagine gli artigiani hanno attinto dal precedente repertorio figurativo: invero, il gruppo rievoca le numerose raffigurazioni già apparse nel repertorio glittico o pittorico, come ben dimostra l'esempio dell'affresco della casa dei Quattro stili<sup>107</sup> (tav. 46, fig. 175). Ma gli schemi e i modelli desunti dal ricco patrimonio di immagini, lungi dall'essere riutilizzati in maniera pedissequa, sono rielaborati con grande libertà: alla più consueta figura di Dedalo in ginocchio, gli scalpellini sostituiscono la Parca assisa, creando così una formula iconografica che gode di una certa fortuna

<sup>100</sup> Nei pressi della cittadina di Rusovce (Slovacchia), fine I-inizi II secolo d.C.; su cui: VERZÀR-BASS 2006, p. 250.

<sup>101</sup> Da Seggauberg, Graz, Johanneum; su cui: ASR III.1, p. 52, n. 38; VERZÀR-BASS 2006, p. 249; EADEM 2008, pp. 1084 e ss. S. Calderone riporta la notizia della presenza di un ulteriore rilievo frammentario proveniente da *Flavia Solva*, in cui pure è raffigurato il tema dell'applicazione delle ali in una iconografia pressoché identica a quella del presente fregio; CALDERONE 1982, p. 750.

<sup>102</sup> Si veda CALDERONE 1982, p. 767.

<sup>103</sup> Immediatamente dietro di lui è una figura femminile diadematata, anch'essa stante, che con il braccio destro proteso a toccare il gomito del mitico artigiano, pare quasi guidarlo nella creazione della strabiliante opera; in questa immagine è forse possibile riconoscere, anche sulla scorta del confronto con un cammeo ovale in sardonice conservato al Museo Nazionale di Napoli (di cui si veda *supra* nel presente capitolo PARAGRAFO 8.3, nota 73) Ergane o, meno verisimilmente, Pasifae. Diverse sono state però nel corso del tempo le ipotesi avanzate dalla critica: C. Robert (ASR III.1, p. 51), che scarta perentoriamente un'eventuale identificazione con Minerva, suppone trattarsi di Pasifae o forse, più probabilmente, di *Ars*; a una personificazione dell'Arte pensano, con maggiore convincimento, SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 26. TUSA 1957, pp. 81-83, propone, unitamente alla personificazione dell'Arte, la possibilità di riconoscervi Minerva; tesi questa ripresa in seguito pure in VERZÀR-BASS 2008, p. 1084, ma la mancanza di ogni attributo caratteristico della dea rende poco credibile tale ipotesi. SICHTERMANN 1992, p. 23, suppone invece trattarsi di Pasifae, giacché a parere dello studioso la presenza di *Ars* o di una personificazione astratta mal si sarebbe adattata al contesto in esame. Non si sbilancia invece CALDERONE 1982, p. 753, in cui propone di riconoscervi genericamente Pasifae o *Ars*.

<sup>104</sup> Il confronto più calzante è in questo senso fornito da una pasta vitrea opaca (München, Staatliche Münzsammlung; AGDS I-2, p. 133, n. 1402; TOSO 2007, p. 114, nt. 512) in cui il tipo iconografico del protagonista è identico a quello scolpito sul sarcofago.

<sup>105</sup> Lascia a tutt'oggi perplessi questa interpretazione, giacché l'attributo che essa reca sulla testa, ossia delle piccole ali, a quanto mi è noto, non compaiono mai nel repertorio iconografico quale elemento caratterizzante le Parche. Altrettanto dibattuta è l'interpretazione dell'oggetto, di difficile lettura, che essa reca nella mano destra levata. La maggior parte degli studiosi vi riconoscono un *volumen* (ad esempio: ASR III.1, p. 52; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 26), che la Moira mostrerebbe a Icaro ovvero terrebbe chiuso nella propria mano perché solo lei conosce il destino del giovane. In CALDERONE 1982, p. 754, si pensa invece a una conocchia; ipotesi questa successivamente accettata, pur con molta cautela vista l'assenza di confronti calzanti, in SICHTERMANN 1992, p. 24. Meno probabile è l'interpretazione che compare in TUSA 1957, pp. 81-83, secondo cui la Parca sarebbe colta nell'atto di legare, con uno strumento non ben definibile che stringe in entrambe le mani, le ali a Icaro. Tale teoria sarà ripresa successivamente in M. VERZÀR-BASS 2008, p. 1086, che identifica l'oggetto misterioso con una corda.

<sup>106</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 101.

<sup>107</sup> Di cui si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 8.3, nota 72. Secondo M. Verzàr-Bass lo schema della Parca riproduce quello di Dedalo seduto che appare nella pittura del *castrum* di Echzell in Germania (VERZÀR-BASS 2006, p. 250). È però indubbio che i due motivi iconografici siano tra loro piuttosto differenti.



all'interno del circuito funerario<sup>108</sup>.

Pure per la figura collocata al centro del sarcofago e poggiata a un pilastrino<sup>109</sup>, in cui è da riconoscere Apollo<sup>110</sup>, si è fatto ricorso a un modello che doveva verisimilmente essere di attualità verso la metà del II secolo d.C. Sulla scorta del confronto con alcune emissioni circolanti in area galato-siriana, quale ad esempio una moneta bronzea dei Trokmoi di Tavium (Galatia) di epoca severiana<sup>111</sup> ove è replicato in maniera pressoché identica il medesimo schema iconografico apollineo, è possibile supporre la presenza di un archetipo, verisimilmente statuario e forse di origine orientale, che gode di un periodo di moda in questo torno di tempo<sup>112</sup>. Se la successiva figura di Icaro colto mentre, intrepido, affronta le vie del cielo – pur avendo ben salda a terra la pianta del piede sinistro – replica con alcune varianti il tipo precedente relativo all'applicazione delle ali<sup>113</sup>, l'immagine della caduta è invece tratta, ancora una volta, dalla tradizione iconografica. Invero lo schema del giovane intrepido, raffigurato riverso supino su uno spuntone roccioso, ripete un motivo già apparso nell'orizzonte pittorico pompeiano, come ben testimonia, ad esempio, il quadro di Villa Imperiale<sup>114</sup> (tav. 46, fig. 176).

Per quanto concerne invece la lastra da *Gerulata* (tav. 49, fig. 186), in essa è raffigurato il tema della costruzione delle penne: Dedalo, seduto sullo sgabello, consegna l'ala terminata al figlio, che già ne reca una fissata sulla spalla sinistra. Anche in questo caso il riferimento al precedente repertorio risulta evidente: l'impalcatura compositiva, pur con diverse varianti, rievoca quelle dei pressoché contemporanei rilievi Albani o, ancor meglio, delle precedenti lastre Campana<sup>115</sup>, derivanti a loro volta da un comune modello. Ora, è opera assai difficile legare in maniera precisa i racconti ovidiani con i rilievi funerari di questa classe: le risposdenze si impostano certamente a livello di temi, ma procedendo in una più approfondita analisi balena agli occhi la mancanza di quegli elementi specifici e non generici che permettano di porre in un rapporto stretto i due piani narrativi. Invero sebbene per l'episodio della creazione delle ali, quale appare nel rilievo dal *limes* pannonico, in virtù della presenza congiunta del padre e del figlio piaccia potervi individuare con il lume della suggestione una *situazione "ovidiana"*, è pur vero però che il gesto compiuto da Dedalo, ossia quello di consegnare l'ala ultimata al figlio, è del tutto ignoto ai brillanti racconti del cantore di Sulmona. Ugualmente, pure per il tema dell'applicazione delle ali, come raffigurato nel sarcofago di Messina e nel rilievo del Norico, è difficile individuare spunti significativi: la necessaria immagine del padre, che con le gote bagnate fornisce al figlio i *praecepta volandi*, è nei fregi funerari del tutto assente, sostituito com'è da una Parca che, pur adattandosi magnificamente al contesto, nulla ha a che vedere con il tenero quadretto familiare ricreato dalle parole di Ovidio. Le medesime considerazioni valgono per i temi del volo e della caduta di Icaro

<sup>108</sup> Si veda la bella analisi condotta in CALDERONE 1982, p. 758.

<sup>109</sup> L'ubicazione della figura divina, così com'è al centro del sarcofago, sembra idealmente dividere la narrazione figurata, alla stregua della scomposizione operata per i racconti ovidiani, in due atti: nel primo, che prende corpo sulla sinistra del rilievo, si concentrano gli episodi della creazione e dell'applicazione delle ali; il secondo, che occupa la porzione destra del manufatto, comprende invece i momenti del volo e della caduta.

<sup>110</sup> Più specificatamente Apollo Moirages secondo SICHTERMANN 1992, p. 24.

<sup>111</sup> 193 d.C. ovvero il 218° anno dell'era provinciale della Galatia, che viene costituita nel 25 a.C.; si veda WROTH 1964, p. 25, n. 9. Il confronto con queste emissioni monetali era già stato proposto, *illo tempore*, da C. Robert (ASR III.1, p. 52) e ripreso poi in CALDERONE 1982, p. 754. A una posa statuaria alludono pure SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 26.

<sup>112</sup> A tal proposito S. Calderone suppone, poco convincentemente, anche per il sarcofago una provenienza orientale o, quanto meno, la presenza di maestranze di origine orientale; CALDERONE 1982, p. 755.

<sup>113</sup> Non tutta la critica è concorde nel riconoscere in questa figura Icaro in volo. In particolare, C. Robert (ASR III.1, pp. 51-52) identifica il personaggio con Dedalo che, ignaro della sorte del figlio, trascorre per le vie del cielo. Diversamente, la maggior parte degli studiosi propendono per un'identificazione con Icaro per entrambe le immagini (TUSA 1957, p. 82; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 26; NYENHUIS 1986, p. 318, n. 35; SICHTERMAN 1992, pp. 24-25; VERZAR-BASS 2008, p. 1084). L'assoluta identità iconografica tra le due figure alate porta a ritenere assai poco probabile un loro utilizzo per connotare due diversi protagonisti, senza che peraltro vengano posti attributi a permetterne un'eventuale corretta identificazione. Sebbene l'assenza della barba nella figura in analisi non sia un elemento dirimente, giacché manca anche per il Dedalo colto al lavoro all'ala, quanto meno l'assenza dell'*exomis* o di altri tratti caratteristici che permettano di riconoscerli il mitico artigiano, rende assai inverosimile avallare l'ipotesi di C. Robert.

<sup>114</sup> Inizi del II stile (1-20 d.C.); su cui NYENHUIS 1986, p. 318, n. 36. Per i rapporti tra la raffigurazione del sarcofago e l'orizzonte pittorico cfr. anche CALDERONE 1982, p. 756.

<sup>115</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 8.3, note 57 e 58.

quali appaiono sul sarcofago messinese: gli elementi dirimenti per legare in maniera precisa i testi alle immagini, ossia i pescatori, i pastori o i contadini che stupiti osservano le creature alate e che tanto cari sono stati alla produzione pittorica pompeiana, sono qui del tutto assenti. L'unico spettatore della tragica fine del giovane è una Moira, che solerte annota il destino sul rotolo fatale. Inoltre, a seguire la brillante narrazione del poeta augusteo, il corpo di Icaro, piuttosto che distendersi su un avvallamento di massi, come raffigurato sul sarcofago, avrebbe dovuto essere accolto dalle onde del mare che da lui prendono il nome<sup>116</sup>. La totale assenza di rispondeenze tra i racconti dell'*Arte di amare* e delle *Metamorfosi* con le raffigurazioni funerarie che vadano al di là di un generico rimando a livello di temi, rende ancora una volta evidente la difficoltà di riconoscere all'interno di questo orizzonte una cosiddetta "fortuna ovidiana" e, di conseguenza, una possibile influenza del poeta augusteo nella creazione delle composizioni eternate sul marmo. Infatti, non solo gli artigiani, lungi dall'aver sotto gli occhi le produzioni letterarie del poeta, attingono semmai a un nutrito repertorio di immagini, ma anche quando questi si rifanno a un patrimonio iconografico che, secoli prima aveva saputo stuzzicare la fantasia ovidiana, gli schemi e i motivi che essi recepiscono non comprendono quei particolari figurativi che invece riecheggiano e caratterizzano i poemi del cantore di Sulmona.

Qualche suggestione in più è fornita invece dai tre sarcofagi appartenenti alla seconda classe<sup>117</sup> (*app. II, Ica 02*), sebbene in linea generale i manufatti si presentino tutti frammentari. Le iconografie si ripetono simili tra loro: Dedalo, raffigurato assiso su un comodo sgabello, è colto nell'atto di terminare la pennuta creazione. Accanto a lui, nell'intercolumnio immediatamente successivo, è Icaro stante, ben riconoscibile grazie alla presenza di corregge incrociatesi sul petto atte a sostenere le grandi ali che ancora si intravedono sullo sfondo dei rilievi. Qualche dubbio interpretativo suscita un esemplare da Kassaba (*app. II, Ica 03*), di cui si conserva solo una porzione ove è raffigurato un personaggio alato, variamente identificato come un generico Eros<sup>118</sup> o, sulla scorta del confronto con gli altri sarcofagi, come Icaro<sup>119</sup>; di certo non aiuta nel lavoro esegetico il forte stato di erosione della figura. Su un sarcofago da Myra (*app. II, Ica 01*) il fanciullo intrepido è colto nell'atto di poggiare la mano destra sulla nuova opera paterna, quasi a voler aiutare nel compimento di quell'opera grandiosa; il medesimo gesto si deve supporre fosse pure presente sul manufatto di Beirut (*app. II, Ica 02*), come ben sembra testimoniare quel tratto di zona non lavorata, imputabile a una frattura, sul capitello della colonna tortile che separa i due protagonisti. E proprio in questa scena sembrano vagamente riecheggiare i versi delle *Metamorfosi ore renidenti [...] flavam modo pollice ceram molliat lusuque suo mirabile patris impendebat opus*<sup>120</sup>, tanto che è possibile riconoscerli, suggestivamente, una *situazione "ovidiana"*. Ma a ben vedere, a circolare nell'orizzonte funerario orientale non sono tanto le ricche descrizioni del poeta di Sulmona, bensì schemi e modelli desunti dalla precedente tradizione iconografica. Invero tale impalcatura compositiva, che compare già nel repertorio glittico e viene poi riutilizzata sulle lastre Campana e sui rilievi Albani, è probabilmente da far risalire a un precedente archetipo. E dunque le stimolanti tangenze che si sono riscontrate tra i due piani narrativi sono, ancora una volta, di natura "indiretta",

<sup>116</sup> A seguire l'interpretazione di S. Calderone, un velato riferimento al mare si potrebbe forse intravedere in quella figura ubicata immediatamente sopra il corpo esanime di Icaro, in cui lo studioso riconosce Oceano (CALDERONE 1982, p. 756). Credo però sia più verisimile l'ipotesi seguita dal resto della critica, che è concorde nell'identificare la figura come una divinità locale.

<sup>117</sup> E specificatamente trattasi degli esemplari: Myra B, Antalya, Museum, da Myra, Chiesa di San Nicola, 150-170 d.C., tecnica Lidia (WIEGARTZ 1965, pp. 78; 126; 165; FERRARI 1966, p. 72, che colloca il pezzo tra gli esemplari non databili; WIEGARTZ 1971, p. 95; BORCHHARDT 1975, pp. 221-230; STROCKA 1984, pp. 215-218; NYENHUIS 1986, p. 317, n. 24); Beirut A, Beirut, Museo, frammentario, 165 d.C., tecnica Lidia (LAWRENCE 1951; WIEGARTZ 1965, pp. 78; 152-153; FERRARI 1966, p. 31; STROCKA 1984, pp. 208-211; NYENHUIS 1986, p. 317, n. 24; KOCH 1989, p. 171); Kassaba (Turgutlu, Lidia), Chiesa dell'ospedale greco di Hagios Nikolas, 170 d.C. ca., eseguito in tecnica Lidia (MOREY 1924, p. 33; WIEGARTZ 1965, pp. 78; 126; 162). Sui sarcofagi cfr. anche CALDERONE 1982, pp. 750-751.

<sup>118</sup> Così in particolare MOREY 1924, p. 33.

<sup>119</sup> Così WIEGARTZ 1965, p. 162.

<sup>120</sup> Ov. *met.* VIII, 197-199: "con viso raggianti [...] ora col pollice plasmava la bionda cera e col suo gioco ostacolava il mirabile lavoro del padre" (trad. a cura di G. Chiarini). Cfr. anche *ars.* II, 49-50: *tractabat ceramque puer pinnae renidens nescius haec umeris arma parata suis* ("il ragazzo maneggiava la cera e le penne sorridendo raggianti, ignaro che l'apparato fosse per le sue spalle"; trad. a cura di E. Pianezzola).

cioè imputabili all'ispirazione congiunta di Ovidio prima e degli scalpellini poi a un ampio repertorio di immagini che, affondando le proprie radici in un comune modello, ha più volte proposto, con vari riadattamenti, il motivo della fabbricazione delle ali.

Proviamo a questo punto a tirare le somme. Il mito è recepito con una certa fortuna nel repertorio provinciale, sia relativo alla produzione di sarcofagi sia di più semplici rilievi funerari, che mette in scena gli episodi salienti: la fabbricazione delle ali, la loro applicazione alle spalle di Icaro, il volo e la caduta del giovane; tuttavia, nella maggior parte dei casi mancano precisi confronti che leghino in maniera univoca le raffigurazioni alle descrizioni fornire dal cantore di Sulmona. Diversamente, su tre sarcofagi a colonne di fattura microasiatica il motivo di Dedalo che, assistito dal figlio, è procinto di portare a termine la pennuta creazione, in virtù dei rapporti con i testi scritti può essere classificata come una *situazione "ovidiana" indiretta*.

## CAPITOLO IX

# MELEAGRO, ATALANTA E LA CACCIA AL CINGHIALE CALIDONIO

### 9.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA

La leggendaria caccia al mostruoso cinghiale inviato da Diana a devastare la città di Calidone è ampiamente narrata da Ovidio nell'VIII libro delle sue *Metamorfosi* ed occupa circa trecento versi (vv. 270-546). Il lungo racconto del poeta può essere articolato, prendendo a prestito il linguaggio teatrale, in tre grandi atti: i primi due hanno come oggetto la caccia, mentre quello finale, spostando l'ambientazione dalle tette foreste al palazzo del re di Calidone, pone la sua attenzione sull'epilogo della vicenda. Ognuno di questi momenti può essere a sua volta suddiviso in più scene, a valenza alternativamente letteraria o descrittiva; l'individuazione di queste ultime assume particolare rilievo nella prospettiva di un successivo confronto con il repertorio iconografico (*app. I.9*).

#### Atto I

Il primo atto, che comprende quattro grandi scene, e cioè, oltre all'*Antefatto* (vv. 273-280), *Il cinghiale calidonio* (Scena 1, vv. 280-297), *Gli eroi che muovono alla caccia* (Scena 2, vv. 298-317), *L'amore per Atalanta* (Scena 3, vv. 318-328), *La caccia* (Scena 4, vv. 329-424), prende le mosse dalla dimenticanza del re della città, Oineo, di sacrificare parte delle primizie del raccolto a Diana che, irata per un simile oltraggio, decide di punire l'empia Calidone inviando nelle sue terre un mostruoso cinghiale. Nella prima scena Ovidio descrive con precisione di dettagli la mostruosità del feroce animale (*sanguine et igne micant oculi, riget horrida cervix et saetes similes rigidis hastilibs horrent [...] dentes aequantur dentibus Indis*<sup>1</sup>) e le devastazioni che, ancora indisturbato, provoca alla rigogliosa terra di Oineo. A seguito delle suppliche della popolazione, impaurita e impoverita dalle distruzioni compiute dal cinghiale, Meleagro decide di riunire, per una impavida caccia, giovani eroi smaniosi di conquistare la gloria (Scena 2: *Gli eroi che muovono alla caccia*). Se in questa seconda scena non vi è alcun intento descrittivo, giacché il poeta di Sulmona si limita ad elencare in maniera didascalica tutti i giovani pronti alla valorosa impresa<sup>2</sup>, decisamente più interessante da un punto di vista figurativo è la terza scena (*L'amore per Atalanta*) in cui Ovidio, procedendo dal particolare al generale, restituisce l'immagine della fanciulla tegeate e del suo armamento per la caccia (*rasilis huic summam mordebat fibula vestem, crinis erat simplex, nodum collectus in unum; ex umero pendes, resonabat eburnea laevo telorum custos, arcum quoque laeva tenebat*<sup>3</sup>); una visione che subito infiamma d'amore Meleagro. È a questo punto che prende le mosse l'ultima scena del I atto (Scena 4: *La caccia*), la più lunga e cuore dell'intera narrazione, in cui il poeta descrive con dovizia di particolari la battuta dei giovani eroi contro il feroce cinghiale, la cui pericolosità è resa evidente dalle vittime che miete (Enesimo: *trepidantem et*

<sup>1</sup> Ov. *met.* VIII, 284-288.

<sup>2</sup> Simili elenchi di eroi che partecipano alla caccia sono forniti da APOLLOD. I, 8 e HYG. *fab.* 173.

<sup>3</sup> Ov. *met.* VIII, 318-321.

*terga parantem vertere succiso liquerunt poplite nervi*<sup>4</sup>; oppure Anceo: *occupat audentem, quaque est via proxima leto, summa ferus geminos direxit ad inguina dentes; concidit Ancaeus*<sup>5</sup>). Se Atalanta colpisce per prima, con una veloce freccia scoccata dall'arco, l'animale (*fixa sub aure feri summum destrinxit harundo corpus et exiguo rubefecit sanguine saetas*<sup>6</sup>) è a Meleagro che spetta l'onore di ucciderlo, ferendolo prima con una lancia che, scagliata con mira precisa, si conficca nel mezzo della schiena (*medio stetit altera tergo*<sup>7</sup>), per poi colpirlo a morte, mentre impavido si erge innanzi al feroce nemico, con una seconda lancia che fa breccia tra le spalle (*vulneris auctor adest hostemque inritat ad iram splendidaque adversos venabula condit in armos*<sup>8</sup>).

## Atto II

Il secondo atto, decisamente più breve rispetto al precedente, può essere suddiviso in due sole scene: *La donazione delle spoglie ad Atalanta* (vv. 425-436) e *Lo scontro con i Testiadi* (vv. 437-444), entrambe a carattere descrittivo. La prima è dominata dalla figura di Meleagro che, calcando con il piede la testa di un fu feroce cinghiale, dona le spoglie, quale pegno amoroso, alla fanciulla tegeate, suscitando una funesta invidia tra gli zii, Plesippo e Tosseo, che vedono la loro gloria offuscata da quella di una ragazza. Non potendo sopportare un simile oltraggio, i fratelli di Altea strappano ad Atalanta il dono appena ricevuto. Nella seconda scena si consuma lo scontro tra i Testiadi e Meleagro che, infuriato con gli zii per il gesto compiuto, li uccide entrambi con la propria spada (*hastique nefando pectora Plexippi nil tale timentia ferro [...] haud patitur dubitare diu calidumque priori caede recalfecit consorti sanguine telum*<sup>9</sup>).

## Atto III

Il terzo ed ultimo atto si articola a sua volta in tre grandi scene: *La vendetta di Altea* (vv. 445-525), *Il compianto per la morte di Meleagro* (vv. 526-541) e *La metamorfosi* (vv. 542-546). La prima di esse è tutta incentrata sull'ira nefasta di Altea nei confronti del figlio per la morte dei fratelli. Sebbene questa sia una scena per lo più a valenza letteraria, gravitante attorno al lungo monologo della regina in cui violentemente si scontrano i sentimenti vendicativi di sorella e quelli pietosi di madre, fino al tragico epilogo della vittoria dei primi sui secondi, sono comunque presenti alcuni passi fatti di limpide descrizioni che non possono essere trascurati. Nella mente del lettore infatti, prende corpo l'immagine della donna che, con il cuore dilaniato da una scelta impossibile, sbattuto come una nave in preda ad una tempesta da onde contrastanti, si accinge alla terribile decisione ed appresta la pira su cui far bruciare quel tizzone a cui la vita di Meleagro, secondo la sentenza delle Parche, è intimamente legata (*protulit hunc genetrix taedasque et fragmina poni imperat et positis inimicos admovet ignes. Tum conata quater flammis inponere ramum coepta quater tenuit*<sup>10</sup>). Il monologo introspettivo di Altea, certamente tutto letterario, contribuisce però a meglio delinearne lo stato psicologico che, in una eventuale trasposizione figurata, può e deve essere reso. Quando il tizzone gettato sulla pira inizia a bruciare, Meleagro è divorato da un fuoco interno che a poco a poco lo consuma, alla stregua di ciò che accade al suo "doppio" vegetale<sup>11</sup>. È proprio attorno all'infelice morte del giovane eroe che ruota la seconda scena (*Il compianto per la morte di Meleagro*), in cui vengono descritti i dolorosi gesti con cui le sorelle ed il padre manifestano la strazio per la scomparsa rispettivamente del fratello e del figlio. A completare il quadro funesto è Altea che, lontano dagli altri, si dà la morte conficcandosi una spada nel

<sup>4</sup> *Ibidem*, 363-364.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 399-401.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 382-383.

<sup>7</sup> *Ibidem*, 415.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 418-419.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 439-444.

<sup>10</sup> *Ibidem*, 460-463.

<sup>11</sup> Il legame tra un personaggio mitologico ed un elemento magico esterno da cui la sua vita dipende, ricompare anche in altre leggende, ad esempio in quella di Niso e Scilla (*Ibidem*, 1-151) e, come ben nota il Guidorizzi, si conserva nella tradizione folklorica "come nella favole in cui la vita di un orco è associata a un suo capello o simili"; GUIDORIZZI 2000, p. 452, nt. 830.



ventre (*nam de matre manus diri sibi conscia facti exegit poenas acto per viscera ferro*<sup>12</sup>). È solo a questo punto che l'ira di Diana è riuscita a placarsi ed è grazie al suo volere che le sorelle di Meleagro si tramutano in uccelli (Scena 3: *La metamorfosi*).

## 9.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

Il mito di Meleagro compare per la prima volta nell'*Iliade*<sup>13</sup>, ma in una redazione che non pare godere di soverchia fortuna nei secoli seriori<sup>14</sup>. Secondo la versione omerica, a seguito della morte del cinghiale, Artemide, non ancora sazia di vendetta, scatena una violenta guerra tra Cureti e Calidoni per la contesa del vello dell'animale. È durante questa battaglia che, per errore, Meleagro uccide uno dei fratelli della madre che, irata, lancia contro il figlio le più diverse maledizioni. Pieno di collera per gli strali di Altea il giovane eroe decide di ritirarsi da una battaglia che fino a quel momento aveva visto primeggiare la fazione dei Calidoni, grazie anche alla compiacenza di Marte. Sarà solo a seguito delle suppliche della moglie per la salvezza della città che Meleagro impugnerà nuovamente le armi, vincendo e ponendo fine alla guerra<sup>15</sup>. In questo racconto non viene fatto alcun cenno né alla morte dell'eroe né tanto meno alla presenza, tra le fila dei giovani cacciatori, della fanciulla tegeate. L'introduzione del più noto episodio del tizzone si ha solo con Frinico<sup>16</sup> che, secondo Pausania, avrebbe riportato un racconto già molto diffuso in tutta la Grecia<sup>17</sup>. È Bacchilide che, nell'epinicio scritto per commemorare la vittoria di Ierone nelle corse dei cavalli nell'Olimpiade 76 del 476 a.C.<sup>18</sup>, narra in maniera compiuta il mito di Meleagro, legando alla tradizione omerica della battaglia tra Calidoni e Cureti per le spoglie dell'animale, l'episodio del tizzone e la conseguente morte del giovane eroe per mano di Altea quale infelice epilogo della vicenda<sup>19</sup>.

Fino a questo momento tutte le fonti, pur introducendo variazioni nelle trame della storia, quali ad esempio la comparsa di un elemento esterno a cui la vita dell'eroe è legata a filo unico, non dipingono mai Meleagro come colpevole di un crimine volontario verso la propria famiglia. Ancora in Bacchilide, infatti, la morte di uno degli zii durante lo scontro tra Cureti e Calidoni avviene a causa della violenta furia di Ares che in guerra non discerne gli amici dai nemici<sup>20</sup>. Si noti, per inciso, che l'introduzione dell'episodio del tizzone genera un'interessante

<sup>12</sup> Ov. *met.* VIII, 531-532.

<sup>13</sup> Hom. *Il.* IX, 529-599.

<sup>14</sup> Per un'analisi della tradizione letteraria relativa al mito si veda: DALTROP 1966, pp. 8-14; WOODFORD 1992, p. 414; BARBAZZA 2004a, pp. 152-154; SALVO 2012c, pp. 150-151.

<sup>15</sup> È possibile che nella versione omerica sia avvenuta una crasi tra due diversi racconti aventi in comune il medesimo protagonista, ossia Meleagro, ma riferibili rispettivamente ad un episodio di caccia e ad uno di battaglia. Sui modelli che sottendono il racconto omerico si veda RUBIN, SALE 1983, pp. 162-164. Questa redazione, seppur non accreditata dagli autori successivi, non sembra comunque essere del tutto ignota, essa è infatti ricordata in APOLLOD. I, 8 e in D.S. IV, 34, 6-7.

<sup>16</sup> TrGF 3 F 5-6, Snell.

<sup>17</sup> PAUS. X, 31, 4. A sostegno delle parole del periegeta soccorre il fatto che il tragico non si dilunga nel racconto, ma lo ricorda di sfuggita, dando quindi per scontata la sua comprensione da parte del pubblico. La citazione di Frinico potrebbe dunque essere riverbero di una tradizione orale ovvero di un perduto poema epico di cui rimarrebbe memoria nei suoi versi (a favore di questa ipotesi JEBB 1905, p. 471).

<sup>18</sup> V, 71-160.

<sup>19</sup> La morte di Meleagro per mano della madre è una fine decisamente meno nobile e gloriosa rispetto a quella prospettata da Esiodo, che vedeva invece il giovane eroe vittima degli infallibili dardi di Apollo durante la lotta contro i Cureti (epilogo narrato nella perduta opera *Minia*; EGF F 3, Davies. Versione ricordata anche in PAUS. X, 31, 3). Una morte questa che, sicuramente, meglio si confà all'esaltazione dell'eroe calidonio (cfr. JEBB 1905, pp. 469-470).

<sup>20</sup> È doveroso però precisare che ancora in questo periodo la volontarietà o meno nel commettere una colpa non è presa in considerazione dai poeti: colui che si macchia di un crimine, nel caso specifico nei confronti della propria famiglia, è colpevole senza possibilità di appello, valga tra tutti l'esempio del figlio di Laio. Sarà solo con l'Edipo sofocleo che si inizierà a porre per la prima volta in dubbio la reale colpevolezza del protagonista. La discussione attorno alla dicotomia tra errore e colpa arriverà a manifestarsi compiutamente con Ovidio (*met.* III, 141-142) che afferma, riferendosi alla vicenda di Diana e Atteone: "*At bene si quaeras, fortunae crimen in illo, non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?*". È qui presente un significativo ribaltamento della prospettiva: Atteone è sì colpevole, ma di un *error*, un fatale quanto involontario sbaglio; il suo errore si riduce ad un semplice valore accidentale. Nei *Tristia* il poeta di Sulmona giungerà a paragonare la propria storia (e la conseguente relegazione a Tomi) con quella, molto simile, di Atteone che sorprende sbadatamente Diana al bagno. Entrambi sono vittime

confusione e ambiguità tra due sfere di competenza che nel mondo greco erano e dovevano restare separate: quella maschile e quella femminile. Se gli eroi hanno il compito di dare la morte ai nemici, siano essi della patria o della famiglia, le madri hanno invece l'incarico di dare i natali a quegli eroi, ma nel mito in analisi Meleagro ed Altea svolgono le stesse mansioni senza distinzione alcuna: uccidono<sup>21</sup>.

Tale è la fama della storia leggendaria che, tra la fine del VI ed il V secolo a.C., arriverà a calcare le scene dei tre grandi tragici: Eschilo, Sofocle ed Euripide. Se il primo ricorda l'ormai consolidata vicenda della morte dell'eroe a causa del tizzone gettato nel fuoco da mani materne all'interno delle *Coefore*<sup>22</sup>, decisamente più interessante è il *Meleagros* sofocleo<sup>23</sup>. È qui, infatti, che probabilmente compaiono per la prima volta la tradizione del suicidio di Altea e il tema della metamorfosi, che interessa indiscriminatamente tutte le donne addolorate per la morte di Meleagro<sup>24</sup>. Sarà però Euripide ad introdurre, in un dramma purtroppo perduto<sup>25</sup>, un elemento del tutto innovativo, che stravolge la più consueta forma del racconto, ma ne sancisce al contempo la fortuna imperitura: l'amore di Meleagro per Atalanta<sup>26</sup>. In questa tragedia non solo è espressamente citata la presenza della fanciulla tegeate in un ruolo di primaria importanza, ma l'episodio omerico della guerra tra Cureti e Calidoni viene sostituito dallo scontro tra l'eroe ed i Testiadi a seguito della donazione delle spoglie del cinghiale alla fanciulla concupita. Un ulteriore elemento innovativo è la caratterizzazione della figura del guerriero Anceo, che muove alla caccia armato di bipenne: nel repertorio iconografico relativo all'episodio venatorio sarà sempre presente un personaggio equipaggiato appunto di doppia ascia. Tutte le successive attestazioni letterarie seguiranno in maniera quasi pedissequa la redazione euripidea, stesura da cui peraltro sembra dipendere lo stesso Ovidio.

Nel I secolo a.C. il racconto di Diodoro Siculo<sup>27</sup>, che apparentemente non sembra apportare particolari innovazioni giacché si inserisce all'interno dell'ormai consolidata tradizione fissata da Euripide, narra però esplicitamente la modalità con cui Altea si dà la morte e cioè mediante l'impiccagione, una modalità con cui peraltro concorda anche Apollodoro<sup>28</sup>, ma da cui si discosta completamente la successiva redazione ovidiana che, come ben sappiamo, vede perire la donna a seguito di una pugnalata inferta nel ventre. In età augustea sono documentate le ultime ed estese redazioni del mito, ossia quelle di Igino<sup>29</sup> e, appunto, di Ovidio. Il poeta di Sulmona ricorda la vicenda in due opere, le *Heroides*<sup>30</sup> e le *Metamorfosi*, sebbene la trattazione più completa e dettagliata sia sicuramente quella del poema del cambiamento. Entrambi gli scrittori augustei narrano della trasformazione delle sorelle di Meleagro in uccelli, una metamorfosi ricordata in seguito anche da Antonino Liberale<sup>31</sup>.

di un *error*. Sul dilemma tra *error* e *scelus* si veda l'analisi di BARCHIESI, ROSATI 2009, pp. 150-151. Per un'analisi del mito di Atteone si veda *supra* CAPITOLO II.

<sup>21</sup> Si noti altresì che entrambi i protagonisti uccidono non già dei rivali, bensì i membri della propria famiglia, sangue dello stesso sangue. La caccia calidonia invece di creare un eroe contro i nemici esterni, genera una sorta di guerra civile che distrugge l'eroe stesso. In luogo di assicurare alla famiglia una continuità ed un futuro, si inaugura una spirale di violenza all'interno della dinastia di Oineo, che terminerà solo con l'autodistruzione della famiglia stessa: il nipote uccide gli zii, la madre uccide il figlio, la moglie (Deianira, sorella di Meleagro) ucciderà il marito (Eracle). Tutto ciò è causato dall'introduzione di un elemento esterno inaspettato, il cinghiale, simbolo dell'irrazionale violenza divina che fa il suo ingresso nella società dei mortali. Si veda a tal proposito la brillante analisi condotta in SEGAL 1990.

<sup>22</sup> A. Ch. 604-611.

<sup>23</sup> *Dramma purtroppo perduto*, cfr. TrGF IV fr. 401-406, Radt.

<sup>24</sup> Cfr. WOODFORD 1992, p. 414.

<sup>25</sup> Anch'esso dal titolo *Meleagros*, TrGF 515-539, Nauck.

<sup>26</sup> Cfr. DALTROP 1966, p. 10; WOODFORD 1992, p. 414; BARBAZZA 2004a, p. 153.

<sup>27</sup> D.S. IV 34, 1-7.

<sup>28</sup> APOLLOD. I, 8.

<sup>29</sup> HYG. *fab.* 172-174.

<sup>30</sup> Ov. *epist.* IX, 144-171. L'eroina artefice della missiva allo sposo Ercole è Deianira, sorella di Meleagro che, colma di ramarico per essere stata causa della morte del marito donandogli una veste avvelenata, rimembra la sua *devota domus* (v. 155) e quei drammi famigliari che ancora, in una spirale di distruzione che non sembra avere fine, stringono in una morsa fatale la vita della stessa donna: *Oenea desertum nuda senecta premit; [...] alter [Meleagro] fatali vivus in igne fuit; exegit ferrum sua per praecordia mater. Impia quid dubitas Deianira mori?* (vv. 156-160).

<sup>31</sup> ANT. LIB. 2. Il motivo della metamorfosi affonda le sue radici nel dramma sofocleo, in cui però vittime della trasformazione non erano solo le sorelle di Meleagro, ma tutte le donne di Calidone; concorda con questa versione APOLLOD. I, 8.

A partire dal I secolo d.C. il mito sembra cadere in una sorta di oblio, seppure esso continui ad essere noto almeno sino al VII secolo d.C. La letteratura di questo arco cronologico dimostra a dir poco scarso interesse verso la vicenda e, se ne tratta, si limita a brevi citazioni, dando per scontata la sua conoscenza da parte dei lettori<sup>32</sup>, fatto questo che stupisce vista la contemporanea esplosione di raffigurazioni, aventi per oggetto diversi temi del mito, sulle casse di sarcofagi di età adrianeo-antonina ed in produzioni tarde di lusso, quali piatti argentei e stoffe. L'unico che ancora nel II secolo d.C. fornisce un'ampia narrazione della vicenda è Antonino Liberale nelle sue *Metamorfosi*<sup>33</sup>, seppure, riprendendo la più antica e meno nota versione omerica, non contempli la presenza di Atalanta e di conseguenza ometta l'ormai noto episodio dell'innamoramento di Meleagro. È quindi chiaro come la più completa redazione della storia per l'età romana sia proprio quella di Ovidio, dipendente comunque da una consolidata e precedente tradizione.

### 9.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Il mito di Meleagro fu di certo uno dei soggetti più amati dalle arti figurative, la sua fortuna si protrae senza soluzione di continuità dall'alba del VI secolo a.C. sino alle porte del VII secolo d.C. su quasi tutte le classi di materiali: dalla ceramica alla scultura, dai rilievi bronzei o in terracotta alle urne cinerarie etrusche, dalla pittura alla produzione glittica, dai rilievi di sarcofagi sino alle produzioni tarde di lusso, quali piatti argentei e stoffe<sup>34</sup>. Il tema che nel corso dei secoli godette di imperitura fortuna è sicuramente quello della caccia al setoloso animale, attività pregna di significati ideologici<sup>35</sup>, seppure non manchino sporadiche attestazioni relative ad altri momenti della vicenda, in particolare quello della donazione delle pelli dell'animale ad Atalanta.

Il mito entra con prepotenza nel panorama figurativo con la produzione vascolare a figure nere di VI secolo a.C., che mette in scena proprio il concitato momento della *venatio* e di cui il più celebre esempio è certamente il registro superiore del vaso François, databile tra il 570 ed il 560 a.C.<sup>36</sup> (*tav. 50, fig. 188*). Le numerose raffigurazioni, pur diversificandosi per alcuni dettagli, mostrano le medesime caratteristiche compositive: gli elementi figurativi sono organizzati entro un fregio e si susseguono sullo stesso piano in maniera paratattica, senza attenzione alcuna alla resa spaziale (*tav. 50, fig. 189*). Il centro delle rappresentazioni è dominato da un enorme cinghiale che, già colpito da frecce e lance, è attaccato sul davanti e sul retro da schiere di valorosi guerrieri, armati per lo più di lance e tridenti ed accompagnati dai loro segugi; in prossimità della fiera è sempre Meleagro, a sottolinearne così il ruolo indiscusso di protagonista<sup>37</sup>. Soccombenti al di sotto dell'animale compaiono alternativamente un cane o un guerriero. Quest'ultimo è spesso identificato con Anceo colui che, secondo la tradizione fissata da

<sup>32</sup> SEN. *Med.* 643-646 e 778-784; MANIL. V, 180-182 (*et Calydonea bellantem rupe puellam vincentemque viros et quam potuisse videre virginem maius erat sternentem vulnere primo*).

<sup>33</sup> ANT. LIB. 2.

<sup>34</sup> Per un compendio, seppur conciso, della tradizione iconografica relativa al mito si veda: DALTROP 1966; BOARDMANN 1984; WOODFORD 1992; BARBAZZA 2004a; da ultima SALVO 2012c, pp. 151 e ss (con particolare attenzione ai rapporti che si instaurano con il racconto ovidiano. Per un'analisi del repertorio tessile si rimanda all'analisi di SIMON 1970a).

<sup>35</sup> Dall'età arcaica la caccia, tutt'altro che attività ludica, si configura come il teatro di confronto tra gli eroi, momento per eccellenza in cui dare prova della propria *timé*, da cui poi discendono il rispetto e la stima sociale. Le spoglie della fiera cacciata assurgono a simbolo materiale di tale valore ed in quest'ottica ben si comprende la feroce rissa che, nel mito, prende avvio a seguito della donazione delle spoglie da parte di Meleagro ad Atalanta. Si veda in merito GUIDORIZZI 2000, pp. 453-454, nt. 317; ma soprattutto: RUBIN, SALE 1983; SCHNAPP 1997, in particolare pp. 268-278 per i significati assunti dalla *venatio* calidonia.

<sup>36</sup> Firenze, Museo Archeologico Nazionale; si veda da ultimo TORELLI 2007, pp. 25-27 (per il fregio meleagride) con bibliografia. Per un compendio delle testimonianze vascolari di VI secolo a.C. relative al mito si veda: DALTROP 1966, pp. 15-21; KLEINER 1972, pp. 7-9; BOARDMANN 1984, p. 941, nn. 1-12; WOODFORD 1992, pp. 416-417, nn. 6-23; SCHNAPP 1997, pp. 278-317.

<sup>37</sup> Il Kleiner distingue, all'interno della profusione di attestazioni vascolari, tre tipi compositivi: quello attico, caratterizzato da una disposizione simmetrica delle figure rispetto al centro ideologico della composizione individuato dal cinghiale; quello peloponnesiaco, in cui tale simmetria viene a mancare; quello equestre, dove tutti i cacciatori sono raffigurati sui propri destrieri; KLEINER 1972, pp. 7-9. Lo schema compositivo di queste attestazioni potrebbe essere stato forse influenzato da una perduta pittura vascolare di Sofilo; per questa ipotesi si veda: PAPASPYRIDIS-KARUSU 1937, pp. 126-127; BERGAMASCO 2006, p. 398.

Bacchilide e giunta sino ad Ovidio, non uscì vivo dallo scontro<sup>38</sup>. Tra le fila dei cacciatori è quasi sempre presente un personaggio che, per quest'epoca, genera particolare stupore e cioè Atalanta, armata di lancia o più spesso, secondo una tradizione che si fissa nel tempo, di arco e freccia. Ora, nella letteratura la presenza della fanciulla è nota solo a partire da Euripide, quindi non prima del V secolo a.C. La sua attestazione nel repertorio vascolare precedente il tragediografo implica l'esistenza di una tradizione orale, o anche scritta, non altrimenti nota, che annovera tra le schiere di eroi anche la giovane tegeate, una tradizione registrata nella produzione di vasi e solo in un secondo momento anche da Euripide<sup>39</sup>.

Nel V e IV secolo a.C. la fortuna del mito continua imperitura nel repertorio vascolare, sia attico che, soprattutto, italico<sup>40</sup>. Le modalità compositive, però, cambiano rispetto al periodo precedente: seppure grandeggi sempre al centro dell'immagine l'enorme cinghiale, i cacciatori si ordinano non già ai suoi lati, bensì su diversi livelli e, ognuno con il proprio equipaggiamento, convergono attorno alla fiera, colti in atteggiamenti assai diversificati (tav. 50, figg. 190-191). Ora, la reiterazione di composizioni tra loro assai simili, caratterizzate da personaggi raffigurati nei medesimi schemi iconografici, lascia intendere l'ispirazione ad un importante modello, identificato dalla critica in una monumentale pittura di scuola polignotea andata purtroppo perduta<sup>41</sup> e di cui si ha uno, seppur sbiadito, riflesso nelle rappresentazioni vascolari italiane<sup>42</sup>. La prestigiosa opera su tavola è stata ricostruita ipoteticamente dal Kleiner<sup>43</sup> (tav. 51, fig. 192) e vede comparire su diversi livelli, in un terreno accidentato, i numerosi protagonisti della caccia: Meleagro, armato di lancia, è rappresentato sulla sinistra in posizione di affondo con il ginocchio sinistro piegato e quello destro teso; Atalanta sta per scagliare una freccia; Melanion, vicino alla fanciulla tegeate, brandisce due lance; Teseo, immediatamente dietro al cinghiale, alza una mazza; Piritoo, distanziandosi dalla belva, solleva anch'egli una mazza; i Dioscuri sono in groppa ai propri destrieri e brandiscono una lancia; Anceo, armato di bipenne, giace ferito sul bordo inferiore della composizione. A ben vedere, questo tipo di composizione muta, e non di poco, il ruolo di Meleagro all'interno della vicenda cinegetica: egli non è più colui che, impavido, si erge solitario innanzi al mostruoso animale, il posto in primo piano vicino alla fiera è ora occupato da Teseo, un personaggio che nell'Atene di V secolo a.C. assume un'importanza particolare nella propaganda ideologica della città, che cerca di affondare le proprie origini nel fecondo terreno della mitologia, giustificando così la sua egemonia politica<sup>44</sup>. Questo celebre modello influenzerà in seguito numerose tipologie di manufatti. Nel rilievo

<sup>38</sup> Seppure nel vaso François il nome associato all'eroe ferito al di sotto del cinghiale sia Anteo. Questo appellativo, chiaramente di fantasia, è atto a rievocare generiche virtù guerriere secondo un procedimento più volte attutato da *Kleitias* nel fregio; TORELLI 2007, p. 25. Il Wachter interpreta Anteo per Anceo; WACHTER 1991, p. 87.

<sup>39</sup> Secondo A. Schnapp, che riprende uno studio condotto dall'Arrigoni basato su di un frammento di Pindaro, doveva esistere già nel VI secolo a.C. una tradizione letteraria che regalava ad Atalanta un ruolo nell'avventura calidonia; SCHNAPP 1997, p. 275. La Rubin ed il Sale si spingono oltre: sulla base delle testimonianze iconografiche giungono alla conclusione che anche la storia dell'infatuazione di Meleagro per Atalanta dovesse avere origini ben più remote rispetto al racconto di Euripide "Atalanta was certainly fellow hunter with Meleager no later than 600 B.C. It is very hard to imagine her as a mere participant": RUBIN, SALE 1983, p. 157.

<sup>40</sup> Per un compendio delle testimonianze vascolari relative al mito si veda: DALTRÖP 1966, pp. 21 e ss.; WOODFORD 1992, p. 417, nn. 24-27.

<sup>41</sup> ASR III.2, pp. 268-269; LOWY 1929, pp. 48-50 (che attribuisce la paternità a Micone); GIULIANO 1955, p. 183 e ss.; KLEINER 1972, pp. 9 e ss. L'ipotesi sembra essere accettata da quasi tutta la critica successiva. Plinio (*nat. hist.* XXXV, 138) ricorda una rappresentazione con "*Ancaeo vulnerato ab apro cum socia doloris Astypale*", da lui attribuita ad Aristofonte, fratello di Polignoto, che però il Kleiner dubita fortemente possa trattarsi della pittura in questione: KLEINER 1972, pp. 18-19.

<sup>42</sup> Si veda ad esempio: cratere a volute apulo, 340 a.C., Berlino, Staatliche Museen (DALTRÖP 1966, p. 24; TRENDALL, CAMBITOGLOU 1978, p. 533; BOARDMANN 1984, p. 941, n. 14); *dinos* attico a figure rosse, Pittore di Agrigento, 450 a.C. (BEAZLEY 1963, p. 577, n. 52; KLEINER 1972, p. 9); coppa attica a figure rosse, Pittore di Codrus, da Vulci, 440-430 a.C., Berlino, Staatliche Museen (BEAZLEY 1963, p. 1269, n. 5; DALTRÖP 1966, pp. 23-24; WOODFORD 1992, p. 417, n. 24); *pelike* attica a figure rosse, 370 a.C., Leningrado, Ermitage (DALTRÖP 1966, p. 24); anfora apula, cerchia del Pittore di Licurgo, 330 a.C., Trieste, Museo Civico (DALTRÖP 1966, pp. 24-25; TRENDALL, CAMBITOGLOU 1978, p. 418, n. 19; WOODFORD 1992, p. 417, n. 26); cratere a volute apulo, Pittore di Gravina, fine del V sec. a.C.; Taranto, Museo Archeologico Nazionale (TRENDALL, CAMBITOGLOU 1978, pp. 30-32).

<sup>43</sup> KLEINER 1972, che basa la ricostruzione sulla ripetizione in diversi classi di materiali, soprattutto vasi e rilievi, di gruppi e schemi riferibili al più importante modello. Un elenco delle rappresentazioni influenzate dall'opera di scuola polignotea è fornito in: LOWY 1929, pp. 45-48; KLEINER 1972, pp. 10-11.

<sup>44</sup> Cfr. BERGAMASCO 2006, p. 399. È chiaro che il forte ridimensionamento della figura di Meleagro all'interno della caccia calidonia a favore di Teseo, impone che all'eroe, fulcro della storia mitologica, sia assegnato un nuovo ruolo. Ecco che in

del fregio inferiore dell'*heroon* licio di Gjölbaschi-Thrysa<sup>45</sup> (tav. 51, fig. 193), che raffigura la mitologica caccia, i protagonisti, vestiti in abiti locali, ripropongono i medesimi schemi attestati già nel repertorio vascolare ed attribuibili al comune archetipo pittorico, come ben dimostrano il binomio cinghiale-cacciatore con mazza alzata al di sopra della testa o il guerriero armato di lancia, e nel fregio pure di scudo, visto di spalle immediatamente dietro la fiera.

Pure Scopa si cimentò nella creazione di una raffigurazione avente per oggetto i momenti finali della *venatio* di Meleagro e, specificatamente, lo fece nel frontone est del tempio di Atena Alea a Tegea<sup>46</sup> (tav. 52, fig. 194). Come in tutte le rappresentazioni della caccia calidonia, il fulcro della composizione è il cinghiale, attaccato, davanti e sul retro, dagli eroi raffigurati negli schemi iconografici ormai noti. Ai lati della composizione compare il motivo dei feriti trascinati via dai compagni e nel gruppo sulla destra è forse possibile riconoscere, in quel ferito allontanato dalla mischia, Anceo, identificabile grazie alla doppia ascia a lui prossima<sup>47</sup>. Tale motivo, però, non è affatto innovativo, giacché ricorre pure nel già citato rilievo dell'*heroon* licio di Trysa, nonché in un cratere a volute apulo attribuito al Pittore di Gravina e databile alla fine del V secolo a.C.<sup>48</sup> Una significativa variazione rispetto alle più consuete iconografie relative al mito si nota però nella coppia di protagonisti, collocata a sinistra della fiera, in cui sono certamente da riconoscere Meleagro ed Atalanta. Ora, in questo caso Scopa riutilizza sì schemi ormai consolidati, ma non quelli che di consueto identificano i due giovani, giacché Meleagro ripropone la posizione che solitamente è propria di Piritoo, colto nell'atto di allontanarsi dalla fiera, mentre Atalanta, che abbandona l'arco per armarsi di lancia, è raffigurata nello schema tipico di Meleagro, divenendo così colei che effettivamente uccide il cinghiale. Questa operazione è da imputare, con un buon grado di certezza, alla necessaria importanza che sul frontone si doveva attribuire all'eroina nativa di Tegea<sup>49</sup>.

Numerose in questi secoli sono pure le raffigurazioni che, reiterando schemi di chiara derivazione polignotea, mettono in scena il tema della concitata caccia in soluzione ridotta e di solito interessano il gruppo centrale, composto dal cinghiale e due o più protagonisti a seconda delle necessità; si veda al tal proposito un rilievo bronzeo di specchio<sup>50</sup> (tav. 52, fig. 195) o un'idria con decorazione a rilievo<sup>51</sup> (tav. 52, fig. 196). L'importanza della pittura attribuita a Polignoto, che diviene un archetipo a cui attingere a piene mani con grande libertà per la creazione di raffigurazioni aventi per oggetto la mitologica caccia al cinghiale, deriva dal fatto di essere riuscita ad imporre schemi iconografici caratterizzanti i molteplici protagonisti della vicenda. I diversi schemi, che iniziano verisimilmente a circolare anche sotto forma di cartoni, vengono di volta in volta scelti e assemblati insieme

questo periodo fanno la loro comparsa i temi dell'innamoramento di Meleagro per Atalanta e la conseguente donazione delle spoglie del cinghiale sia in ambito letterario (con la tragedia di Euripide), che nell'orizzonte iconografico. Alcuni vasi apuli pongono, infatti, per la prima volta in scena il momento dell'idillio amoroso tra i due cacciatori alla presenza della pelle irsuta dell'animale e, con ogni probabilità, sono dipendenti dalla tragedia euripidea; cfr. BERGAMASCO 2006, pp. 400-401. Si veda ad esempio: idria, 400-375 a.C., Ruvo di Puglia, Museo Nazionale (WOODFORD 1992, p. 418, n. 38; TODISCO 2003, p. 384, n. A 74); anfora da Canosa, 330 a.C. ca., Bari, Museo Archeologico Provinciale (BOARDMANN 1984, p. 942, n. 27; TODISCO 2003, pp. 462-463, n. Ap 171).

<sup>45</sup> 380-370 a.C., Vienna, Kunsthistorisches Museum; su cui: EICHLER 1950, pp. 19 e ss.; DALTROP 1966, pp. 21-22; BOARDMANN 1984, p. 941, n. 18; WOODFORD 1992, p. 417, n. 29.

<sup>46</sup> "Nel frontone anteriore è rappresentata la caccia al cinghiale calidonio": PAUS. VIII, 45, 6-7 (trad. a cura di M. Moggi). Il tempio, distrutto nel 395 a.C., fu ricostruito dopo la battaglia di Leuttra, 370 a.C.; si veda STEWART 1977, pp. 14-22 e pp. 61-63.

<sup>47</sup> In PAUS. VIII, 45, 7 il cacciatore che trascina via dalla furia della caccia Anceo è identificato come Epoco.

<sup>48</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 42. Molto interessante è il confronto con quanto scriverà Ovidio secoli più tardi: *socii rapuere iacentes* (met. VIII, 361).

<sup>49</sup> Il medesimo schema lo si ritroverà, secoli più tardi, su alcune emissioni tegeate dell'epoca di Giulia Domna (193-217 d.C. ca.), in cui è raffigurata Atalanta che affronta il cinghiale; cfr. STEWART 1977, p. 61, tav. 29a; BOARDMANN 1984, p. 942, n. 26. La presenza della fanciulla nella raffigurazione frontonale ha fatto supporre a Rubin e Sale l'esistenza di una tradizione arcadica relativa al mito, in cui doveva essere narrata l'infatuazione di Meleagro per la fanciulla; RUBIN, SALE 1983, p. 157.

<sup>50</sup> 350 a.C., Boston, Museum of Fine Arts; su cui: ZÜCHNER 1942, pp. 58-59, n. 81; DALTROP 1966, p. 22; SCHWARZMAIER 1997, p. 266, n. 78. La composizione ricorda molto da vicino quella del celeberrimo mosaico di Pella con caccia al leone, seppur con qualche variante (su cui: PETSAS 1965, pp. 46-48; SALZMANN 1982, pp. 53 e ss.).

<sup>51</sup> Da *Lampsakos*, 340 a.C. ca., Istanbul, Archeology Museum; su cui: DALTROP 1966, p. 25; WOODFORD 1994, p. 418, n. 32.



con fantasia e variamente utilizzati per raffigurare questo o quel personaggio a seconda delle necessità sottese al messaggio da inviare (si veda ad esempio il caso del frontone tegeate) o dell'originalità dell'artigiano<sup>52</sup>.

È necessario a questo punto compiere una piccola digressione e ricordare un interessantissimo *emblema* di epoca medio-tardo ellenistica<sup>53</sup> (tav. 53, fig. 197), raffigurante non già una vera e propria caccia calidonia, bensì una più comune scena di *venatio* al cinghiale, realizzata però declinando i paradigmi mitici, giacché ritornano quegli schemi propri delle più consuete raffigurazioni relative alla battuta degli eroi contro il feroce animale inviato da Diana nella terra di Oineo. Ora, questo *emblema* potrebbe essere descritto utilizzando le parole di Ovidio. Secondo il poeta, infatti, la caccia ha luogo in una selva ricca di alberi e, da una cavità della valle, appare d'un tratto sotto gli occhi degli eroi il feroce cinghiale, pronto a dare prova della propria ferinità. Ed è in questa stessa quinta scenografica che si anima la raffigurazione del pavimento musivo: in una foresta caratterizzata da numerosi alberi e da una natura selvaggia (*silva frequens trabibus, quam nulla ceciderat aetas*<sup>54</sup>), sbuca furente, da una conca della vallata, l'animale<sup>55</sup>. Questo, per grandezza e pericolosità, riecheggia le parole ovidiane: *aprum, quanto maiore herbida tauros non habet Epiros [...] riget horrida cervix, et saetae similes rigidi hastilibus horrent [...] dentes aequantur dentibus Indis*<sup>56</sup>. Attorno alla terribile fiera si dispongono, armati di lance, i cacciatori, di cui uno rappresentato a cavallo (*fratres [i Dioscuri], ambo conspicui, nive candidioribus ambo vectabantur equis*<sup>57</sup>), accompagnati nell'impresa dai fedeli segugi (*ille ruit spargitque canes [...] et obliquo latrantes dissipat ictu*<sup>58</sup>). È qui messo in scena il momento immediatamente precedente l'effettivo abbattimento del cinghiale che, già infilzato sul dorso da una lancia, sta per essere colpito dall'impavido cacciatore innanzi a lui, pronto a far penetrare il proprio ferro tra le spalle dell'irsuto nemico: *at manus Oenidae variat, missisque duabus asta prior terra, medio stetit altera tergo [...] vulneri auctor adest hostemque inritat ad iram splendidaque adversos venabula condit in armos*<sup>59</sup>. Si noti che in tutta la tradizione iconografica relativa al mito di Meleagro, il figlio di Oineo conficca sempre la punta della propria lancia sulla fronte della belva. Ma l'elemento che più di tutti lega in maniera indissolubile il testo all'immagine è quel cacciatore arrampicato sul tronco di un albero, di cui lascio la descrizione alle parole di Ovidio: *forsitan et Pylius citra Troiana perisset tempora, sed sumpto posita conamine ab hasta arboris insiluit*,

<sup>52</sup> Questi stessi schemi, peraltro, interessano non solo le raffigurazioni proprie del mito, ma anche più generali scene di caccia, si pensi ad esempio alla fortuna di cui godette la figura di Meleagro – nello schema dell'affondo e nell'atto di colpire il cinghiale con la lancia – che, trascorrendo tutta la produzione iconografica, diviene lo schema classico per raffigurare un qualsiasi generico cacciatore che affronta il cinghiale, caricando così di un valore aggiuntivo il significato eroico già di per sé implicito in una scena di *venatio*, giacché si rappresenta il protagonista nelle vesti dell'eroe cacciatore per eccellenza. Si vedano, a titolo assolutamente esemplificativo, quelle raffigurazioni in cui una caccia reale è messa in scena tramite gli schemi propri della caccia calidonia, come nel mosaico della piccola caccia di Piazza Armerina (cfr. GHEDINI 1991, soprattutto pp. 328-329, in cui si sottolinea come il cacciatore che affronta stante con lancia in mano il cinghiale, sia una libera traduzione dell'iconografia di Meleagro) o nell'affresco proveniente dalla villa rustica di Gragnano a Stabia (ora all'Antiquarium Stabiano; su cui MINIERO FORTE 1989, pp. 78-80, n. 21) o nell'*emblema* di Chiusi (Museo Archeologico Nazionale della città; su cui BOSCHETTI, BUENO et al. 2007) o ancora nel mosaico di Setif (di cui si veda *infra* nel presente paragrafo nota 72) e si potrebbe continuare.

<sup>53</sup> Rinvenuto a S. Lucia di Pollenza, villa romana, triclino. Produzione di un'officina metropolitana forse di area campana o addirittura opera di maestranze alessandrine; su cui da ultimo PERCOSSI 2006. Si ringrazia il Dott. Michele Bueno per avermi portato a conoscenza del mosaico.

<sup>54</sup> Ov. met. VIII, 329.

<sup>55</sup> Molto interessante è la modalità di raffigurazione del cinghiale, quasi fotografato in una visione a volo d'uccello, in uno scorcio ardito e caratterizzato dalla forte torsione del muso. Il medesimo schema è documentato anche in un'anfora apula del Pittore di Licurgo, in un cratere a volute apulo (seppure in un tentativo non troppo riuscito; su entrambi i vasi si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 42), e nel più tardo mosaico di Setif (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 72).

<sup>56</sup> Ov. met. VIII, 282-288: "un cinghiale più grande dei tori dell'erbosio Epiro [...], il collo enorme è arruffato; le setole stanziate come rigide aste [...] le zanne sembrano zanne d'avorio" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>57</sup> *Ibidem*, 372-374. La figura a cavallo si ispira chiaramente all'immagine eroica di Alessandro Magno su cavallo rampante mentre incombe sul nemico del celebre Gruppo del Granico, dedicato dal condottiero macedone nel 334 a.C. a commemorazione dei cavalieri caduti in battaglia e di cui fu artefice Lisippo; l'opera fu portata in Roma da Quinto Cecilio Metello Macedonico ed esposta nella *porticus Metelli*.

<sup>58</sup> Ov. met. VIII, 332.

<sup>59</sup> *Ibidem*, 414-419: "la mano del figlio di Eneo ha varia fortuna. scaglia due lance, una si ficca in terra, l'altra nel dorso [...], il feritore gli è sopra, aizza l'ira della belva, gli ficca tra le scapole la picca lucente" (trad. a cura di G. Chiarini).

*quae stabat proxima, ramis despexitque loco tutus, quem fugerat, hostem*<sup>60</sup>.

Sulla scorta del confronto con altre classi di manufatti e in base all'analisi degli elementi compositivi, la Percossi ha individuato l'archetipo del mosaico in una pittura, cronologicamente collocabile nella seconda metà del IV secolo a.C.<sup>61</sup> In particolare, la studiosa sottolinea la complessità compositiva che tradisce l'eco delle principali conquiste pittoriche di matrice ellenistica, la presenza di una serie di espedienti atti a rendere la spazialità, nonché l'uso vivace del colore unitamente alla cura dell'esecuzione. Riflettendo ancora per un momento sulla costruzione dell'iconografia, si può evincere come l'*emblemata* sia composto da tre "unità figurative" di ascendenza tardo classica ed ellenistica: il cacciatore su cavallo rampante, che replica lo schema di Alessandro Magno quale doveva apparire nel gruppo del Granico<sup>62</sup>; i *venatores* a piedi che si avventano sulla belva rappresentata in uno scorcio ardito, in una soluzione che già compare nel repertorio vascolare apulo del terzo quarto del IV secolo a.C.<sup>63</sup>; l'albero con il personaggio che vi si arrampica, che riecheggia la spontaneità della tradizione figurativa ellenistica. Il problema resta capire come questi tre "nuclei" siano giunti al mosaicista: se già composti in un unico quadro, come vuole la Percossi, oppure separatamente, in qualità di schemi singoli desunti da prototipi diversi. Indubbiamente, l'elemento più interessante è proprio quel giovane che fugge sull'albero, di cui non esistono altre testimonianze nel repertorio iconografico, ma che mostra inequivocabili tangenze con quanto narrato da Ovidio. Tuttavia fa specie che tale dettaglio, così pregnante da colpire la fantasia del poeta, non abbia goduto di alcuna fortuna nel repertorio relativo a Meleagro, ma compaia in un scena di caccia reale; non è dunque possibile escludere che il Sulmonese l'abbia desunto proprio da un modello di venagione generica, forse quello stesso che rifluisce nel mosaico<sup>64</sup>.

Si badi però: non si vuole qui affermare che il poeta descriva pedissequamente le raffigurazioni che vede in Roma o altrove, ma esse, volente o nolente, sono in qualche modo presenti nella sua memoria e ne fa uso, con aggiunte, variazioni e innovazioni, quando deve comporre i suoi scritti. Il brillante cantore delle innumerevoli trasformazioni della materia è quindi specchio della cultura figurativa a lui contemporanea, una produzione andata in gran parte perduta e di cui sopravvivono solo scarni brandelli. È interessante peraltro notare la forte osmosi che caratterizza il repertorio iconografico relativo alla caccia calidonia e le più comuni scene di *venatio* al cinghiale, una fluttuazione di schemi che migrano dall'uno all'altro repertorio e che sembrano ritornare anche nello scritto del poeta augusteo.

La fortuna del mito che vide impegnati in una valorosa battuta numerosi eroi greci continua imperitura nel mondo etrusco ed in particolare nella produzione di urne cinerarie di II secolo a.C., caratterizzate da composizioni tra loro assai simili: il centro della raffigurazione è occupato, ancora una volta, dall'animale, spesso colto mentre sbuca da una grotta e attaccato, davanti e sul retro, da Meleagro ed Atalanta. Il primo è rappresentato nello schema ormai classico, mentre la fanciulla tegeate abbandona l'arco per carpire la bipenne nella tipica posizione di Anceo<sup>65</sup>;

<sup>60</sup> *Ibidem*, 365-368: "e forse anche l'eroe di Pilo sarebbe morto prima della guerra di Troia, se, puntata la lancia in terra e preso lo slancio non fosse balzato sui rami d'un albero vicino, guardando dall'alto e al sicuro il nemico cui voleva sottrarsi" (trad. a cura di G. Chiarini). La forte interdipendenza che soggiace tra le *Metamorfosi* e l'iconografia del mosaico è già stata ampiamente sottolineata in PERCOSSI 2006, soprattutto pp. 647-649.

<sup>61</sup> EADEM 2006: "alcuni particolari della rappresentazione di Pollenza, che in generale non compaiono nelle riproduzioni ispirate alla caccia calidonia, per esempio la lancia conficcata sulla schiena della belva [...] la figura che fugge sull'albero, confermerebbero il rapporto di derivazione diretto fra il modello da cui è riprodotto il mosaico e un originale pittorico" (ivi p. 652).

<sup>62</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 57.

<sup>63</sup> Nello specifico tra il 340 e il 330 a.C.; si cfr. in particolare un'anfora attribuita al Pittore di Licurgo e un cratere a volute apulo a Barlino (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 42).

<sup>64</sup> Si è già avuto modo di dimostrare in altra sede che il poeta ha probabilmente fatto ricorso alle numerose immagini che circolavano alla sua epoca e dalle quali è rimasto in certa misura influenzato, estrapolando quegli elementi che lo devono aver particolarmente colpito, o divertito, tra cui rientra sicuramente l'immagine del giovane abbarbicato sull'albero. Il riecheggiamento nelle descrizioni ovidiane di schemi e composizioni circolanti all'epoca augustea è già stata sottolineata per la Centauro-machia (SALVADORI 2009b) e per il mito di Niobe (SALVO 2009; ma cfr. anche *supra* CAPITOLO V, PARAGRAFO 5.3); sui rapporti che intercorrono tra le *Metamorfosi* e il repertorio pittorico della prima età imperiale cfr. PARTE I, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.2, con bibl.

<sup>65</sup> Per una raccolta delle testimonianze si veda: WOODFORD 1992, pp. 419-420, nn. 47-57; cfr. anche BARBAZZA 2004a, p. 156.

attorno ai due eroi si dispongono altri cacciatori il cui numero varia tra i diversi esemplari (*tav. 53, fig. 198*). Dal mondo greco, passando per quello etrusco, il mito bussa alle porte di Roma. Nella prima età imperiale la leggenda sembra subire un piccolo declino giacché è per lo più la produzione pittorica, per la verità nemmeno tanto abbondante<sup>66</sup>, ad essere interessata alla leggenda, mettendo però in scena non già il tema della caccia, bensì quello della donazione delle spoglie a guisa di pegno amoroso, che sancisce l'avvenuta infatuazione tra i due giovani eroi. Se i quadri campani, data la vicinanza cronologica con Ovidio, più di una volta hanno permesso di evidenziare interessanti interdipendenze tra il testo poetico e quello iconografico<sup>67</sup>, in questo caso parola ed immagine non sono mai state tanto distanti. Nelle composizioni pittoriche si assiste ad un intimo dialogo tra la figura di Meleagro, generalmente assiso su di un piccolo podio, e la fanciulla tegeate, appoggiata ad un pilastro e connotata come cacciatrice dal petaso, in prossimità delle spoglie del cinghiale<sup>68</sup> (*tav. 53, figg. 199-200*). Ebbene, il poeta di Sulmona non solo ambienta la vicenda nelle tetre foreste, in cui ha appena avuto fine la gloriosa caccia, sotto lo sguardo attonito di tutti partecipanti, ma nel descrivere la figura di Meleagro ricorda uno schema che nulla ha a che vedere con quelli pittorici: egli è infatti immaginato stante, mentre vittorioso poggia un piede sopra il proprio trofeo.

Sarà nella media e tarda età imperiale che il mito, con tutti i significati ad esso sottesi, ritornerà in auge, soprattutto nella produzione funeraria – che in questa sede meritano particolare attenzione – e in quella musiva. Per quanto concerne il repertorio di pavimenti in tessere la storia dell'eroe di Calidone sembra godere di una certa fortuna, come testimonia al proposito un discreto numero di esemplari provenienti per lo più dalle province orientali, seppure non manchino attestazioni anche dalla *pars Occidentis*; le evidenze coprono un arco di tempo piuttosto lungo, dal II sino almeno al V secolo d.C.<sup>69</sup> Due sono i temi che vengono prediletti: la donazione delle spoglie (Atto II, Scena 1) e la caccia (Atto I, Scena 4). Per quanto concerne il primo momento le iconografie, concentrate tra la metà del II ed il III secolo d.C. e assolutamente diversificate tra loro tanto da non poter essere possibile rintracciare un archetipo comune, sembrano voler sottolineare l'aspetto amoroso della vicenda, mettendo in scena l'idillio tra i due giovani alla presenza delle pelli del feroce animale, simbolo dell'avvenuta infatuazione tra il valoroso cacciatore e la bella fanciulla<sup>70</sup>. L'accentuazione di questo aspetto, raramente documentato nel repertorio iconografico, porta

<sup>66</sup> Si contano solo 4 attestazioni provenienti unicamente dal comprensorio pompeiano, per la bibliografia si vedano le note successive.

<sup>67</sup> Si veda l'analisi condotta alla PARTE I, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.2.

<sup>68</sup> Case pompeiane: del Centauro, VI 9, 3.5, tablino (26), III stile (PPM IV, pp. 852-853); delle Danzatrici, VI 2, 22, tablino (5), IV stile (PPM IV, p. 239); di Meleagro, VI 9, 2.13, vestibolo (1), IV stile (PPM IV, pp. 662-663); di *Sextus Pompeius Axiochus*, VI 13, 19, triclinio (h), III stile (PPM V, p. 225). È forse possibile rintracciare l'archetipo di questa iconografia nel quadro della casa del Centauro, probabilmente a sua volta replica di una creazione presente nell'*Urbs*, non altrimenti nota. La pittura presenta, infatti, una struttura compositiva più articolata, caratterizzata dalla messa in scena della coppia di giovani cacciatori, unitamente ad altri due personaggi identificabili con i Testiadi che, colmi di ira, assistono defilati alla donazione delle ambite spoglie. I quadri delle altre case hanno probabilmente guardato a questo modello, ma ne replicano unicamente il gruppo centrale, cioè Meleagro ed Atalanta, tralasciando gli elementi "accessori", ossia i Testiadi. Non è improbabile che i proprietari delle *domus* pompeiane abbiano probabilmente guardato alle creazioni dei propri "vicini di casa", giacché questo tipo di composizione non supera il confine dell'insula VI. Si ricorda che la scena della donazione delle spoglie, in una soluzione figurativa che nulla ha da spartire con il racconto del poeta augusteo, è già documentata da alcuni vasi apuli; si veda *supra* nel presente paragrafo nota 44.

<sup>69</sup> Per una bella analisi del repertorio musivo relativo al mito di Meleagro quale elemento di autorappresentazione della committenza si veda: RAECK 1992, pp. 71 e ss.; RAECK 1997; NARDELLI 2002, con bibl. aggiornata.

<sup>70</sup> Mosaico da Antiochia, Casa del Pavimento Rosso, 140 d.C. ca., ora ad Antakya, Hatay Archeological Museum. Nella rappresentazione, accanto ai due giovani protagonisti, compare anche un terzo personaggio, probabilmente da identificare con uno degli zii che, indignato, assiste alla consegna delle spoglie. L'esemplare fa parte di un più ampio pavimento musivo caratterizzato da altri otto pannelli figurati – uno centrale circondato da quattro di forma rettangolare e quattro di forma quadrata – con raffigurazioni che mettono in scena: Fedra ed Ippolito, Venere ed Adone, Io ed Argo, Andromaca ed Astianatte. La critica ipotizza che le immagini siano state create traendo ispirazione dalle tragedie euripidee che trattavano queste storie leggendarie e cioè: *Meleagros*, *Hippolitos*, *Sthenobolia*, *Troades* e *Medea*; si veda: LEVI 1947, pp. 68-71; DALTRÖP 1966, p. 29; BOARDMANN 1984, p. 943, n. 37; WOODFORD 1992, p. 424, n. 95; RAECK 1992, pp. 71-72; RAECK 1997, p. 31. Emblema da Nimes, II-III d.C. ora perduto, ne rimane solo un rilievo eseguito all'epoca della scoperta agli inizi del 1800; su cui: STERN 1967, pp. 72-73; BOARDMANN 1984, p. 943, n. 38; WOODFORD 1992, p. 424, n. 96. Emblema da *Byblos*, metà del III d.C., ora a Beirut, Museo Nazionale; su cui: CHÉHAB 1971; PARLASCA 1994, p. 201; BOARDMANN 1984, p. 943, n. 39; WOODFORD 1992, p. 424, n. 97; RAECK

immediatamente alla memoria la produzione pittorica pompeiana di I sec. d.C., la cui impalcatura compositiva sembra essere vagamente riecheggiata nel mosaico di *Byblos*<sup>71</sup> (tav. 54, fig. 201). Come negli esemplari pittorici, la coppia è raffigurata in intimo colloquio, con ai piedi le spoglie del cinghiale: se Atalanta ripropone nel complesso lo schema che compare sugli affreschi pompeiani, e cioè appoggiata ad sostegno con le lance in mano, diversa è l'immagine di Meleagro, non più seduto come nelle pitture, ma stante di fronte alla sua bella. La lontananza tra queste immagini e quanto Ovidio descrive, già sottolineata in precedenza per la produzione pittorica, è tale da non richiedere ulteriori spiegazioni.

Neppure le raffigurazioni inerenti il tema della caccia, che vengono introdotte nel panorama musivo solo in secondo tempo, a partire cioè dalla fine del III-inizi del IV secolo d.C., ci confortano nell'ottica dell'individuazione di possibili interrelazioni tra i due piani narrativi. Nelle composizioni, tutte provenienti dall'Africa e dalle province orientali<sup>72</sup>, si assiste ad una progressiva riduzione del numero dei partecipanti alla battuta, tanto che spesso l'immagine si concentra attorno a due soli protagonisti, Meleagro e Atalanta che, negli esemplari più tardi, svestono persino i panni mitici per calzare indumenti "contemporanei" al periodo di creazione del mosaico<sup>73</sup> (tav. 54, fig. 202). L'unico esemplare che ripropone i momenti finali della caccia calidonia nelle forme canoniche è il mosaico proveniente da Sétif (tav. 54, fig. 203) che, secondo il Donderer, è copia di una pittura ellenistica, opera di Antifilo di Egitto, raffigurante una caccia di Tolomeo I *Soter* nei panni di Meleagro<sup>74</sup>. La maggior parte delle raffigurazioni musive introduce elementi assolutamente estranei alla vicenda mitica, che sembrano invece rinviare alla quotidianità della committenza, quali ad esempio l'accostamento di fiere dal sapore esotico al più tradizionale cinghiale<sup>75</sup> oppure la rappresentazione dei due giovani cacciatori sui propri destrieri, colti nell'atto di inseguire prede assai diverse da quella che il racconto leggendario prevede<sup>76</sup> (tav. 54, fig. 204). Una tale trasformazione,

1992, p. 80. Mosaico da Cardeñagimeno, Villa rustica, seppure la datazione in questo caso sia più tarda: 340-400 d.C., ora a Burgos, Museo Arqueológico. Il pannello musivo è circondato da due bordi: uno raffigurante scene di caccia ed un altro con girali vegetali entro cui sono compaiono diversi tipi di fiere; su cui: GUARDIA PONS 1992, pp. 129-134; WOODFORD 1992, p. 424, n. 97a; RAECK 1992, pp. 80-81; LANCHA 1997, pp. 170-173, n. 84.

<sup>71</sup> Si veda *supra* nel presente paragrafo nota 70.

<sup>72</sup> Mosaico da Leptis Magna, Villa del Nilo, fine III-inizi IV d.C., ora a Tripoli, Museo Archeologico. Il pannello era collocato lungo il corridoio della villa con decorazione geometrica, in cui faceva da *pendant* un secondo pannello con raffigurata una scena di caccia al leone; su cui: AURIGEMMA 1960, pp. 45-47; DUNBABIN 1978, pp. 52, 264; WOODFORD 1992, p. 425, n. 106a; RAECK 1992, p. 82. Mosaico da Sétif, 300-325 d.C., ora al Museo della città; su cui: DONDERER 1988; WOODFORD 1992, p. 425, n. 106b; RAECK 1992, pp. 73-74. Mosaico da Antiochia, Villa Costantiniana, 325-350 d.C., ora a Parigi, Museo del Louvre. Il pannello in questione fa parte di una più ampia ed eccezionalmente bella composizione musiva il cui ordito ornamentale riflette, quasi a specchio, la pittura decorativa delle quattro vele di una volta a crociera. Contenuto da un bordo a meandro recante scene a carattere pastorale e personificazioni di virtù, il tappeto musivo di forma quadrata si divide, per mezzo di quattro fasce in cui sono le personificazioni delle stagioni che si dipartono dagli angoli per convergere verso il centro, in quattro spazi trapezoidali che riportano scene a carattere venatorio. Il centro del mosaico poteva forse fungere da bacino acqueo in cui si rispecchiava la decorazione della volta oppure da *impluvium* nel caso in cui la copertura fosse stata aperta. Sul mosaico si veda: LEVI 1947, pp. 236-244; LAVIN 1963, pp. 190-194; DORIGO 1966, pp. 193 e ss.; DALTROP 1966, p. 29; BARATTE 1978, pp. 99-118; BOARDMANN 1984, p. 944, n. 46; WOODFORD 1992, p. 425, n. 106; RAECK 1992, p. 72; RAECK 1997, pp. 33-34. Mosaico da Antiochia, c.d. Complesso di Yakto, 450-500 d.C., Antiochia, Museo Nazionale. Nel tappeto musivo di *Megalopsychia*, dal nome della dama che nel clipeo centrale sovrintende alle attività venatorie, svariati personaggi connotati da nomi dal sapore mitologico (Adone, Narciso, Atteone, Ippolito, Tiresia e Meleagro) combattono contro numerose fiere, alcune di origine chiaramente esotica; intorno è un bordo con scene di vita quotidiana. Su cui: LEVI 1947, 326-345; LASSUS 1969. Mosaico da Alicarnasso, villa tardo romana, 450-500 d.C., ora a Londra, British Museum; su cui: BOARDMANN 1984, p. 944, n. 49; WOODFORD 1992, p. 425, n. 109; POULSEN 1997, pp. 9-12; RAECK 1992, pp. 82-83. Mosaico da Apamea, quartiere sud-ovest, 475-500 d.C., *in situ*, reinterrato poco tempo dopo la scoperta; su cui: DULIÈRE 1969; BALTU 1977, pp. 118-122; BOARDMANN 1984, p. 944, n. 48; WOODFORD 1992, p. 425, n. 108; RAECK 1992, p. 83; RAECK 1997, pp. 34-35. Mosaico da Xantos, edificio residenziale ubicato presso l'angolo S-E dell'acropoli, IV d.C., ora ad Antalya, Museo Archeologico; su cui: BOARDMANN 1984, p. 944, n. 47; WOODFORD 1992, p. 425, n. 107; NARDELLI 2002, p. 422 (con bibl.).

<sup>73</sup> Lampante esempio in questo senso è dato dal mosaico da Xantos (di cui *supra* nel presente paragrafo nota 72).

<sup>74</sup> DONDERER 1988, l'ipotesi è stata accolta dalla critica successiva.

<sup>75</sup> Quali ad esempio il leone nel mosaico proveniente da Antiochia, Villa Costantiniana, oppure la tigre che addirittura sostituisce il cinghiale nel mosaico da Antiochia, Complesso di Yakto (di cui *supra* nel presente paragrafo nota 72).

<sup>76</sup> Ad esempio: mosaico da Leptis Magna, Villa del Nilo, seppure solo Atalanta sia raffigurata a cavallo; mosaico da Alicarnasso dove Meleagro e la fanciulla tegeate inseguono, ognuno sul proprio destriero, rispettivamente un leopardo ed un leone; mosaico da Apamea, in cui i due giovani cacciatori, entrambi raffigurati a cavallo, sono colti in una impegnativa battuta contro



in seno ad iconografie che si erano andate consolidando nel corso del tempo, implica un diretto intervento della committenza, che utilizza il paradigma mitico per parlare di sé, della propria *virtus* e del proprio *status*. Il *dominus* trasfigura la propria immagine in quella leggendaria di Meleagro e perché il processo di identificazione non lasci spazio ad incertezza alcuna, introduce innovazioni e riferimenti diretti al suo vivere quotidiano – ad esempio i cavalli o le fiere esotiche –, snaturando così le iconografie più consuete della caccia calidonia. Se non fosse per la presenza delle legende che identificano senza alcuna ombra di dubbio i protagonisti delle *venationes* con i personaggi mitologici, nulla ci sarebbe di leggendario in queste battute dal gusto tutto umano e quotidiano<sup>77</sup>.

#### 9.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

Quello di Meleagro pare essere uno dei miti più amati, e dunque più rappresentati, all'interno del repertorio funerario. Integri o frammentari si conservano circa duecento sarcofagi. Di questa enorme messe di manufatti sono stati di volta in volta individuati tipi, botteghe e proposte classificazioni. Sulla scorta dei corposi repertori<sup>78</sup>, a cui rimando senz'altro per un'ampia visione d'insieme, si possono individuare due distinte serie: attica ed urbana. Se la prima si concentra unicamente sull'episodio della caccia (Atto I, Scena 4), già ampiamente attestato nel precedente repertorio figurativo e di cui non mancavano certo consolidati modelli a cui eventualmente poter rivolgersi, i sarcofagi di produzione urbana mostrano maggiore vitalità nella scelta dei temi. Oltre alle rappresentazioni relative alla pericolosa venagione, sono messi in scena anche altri momenti, alcuni dei quali trovano riscontro nel lungo racconto delle *Metamorfosi*, come l'uccisione dei Testiadi (Atto II, Scena 2), il suicidio di Altea (Atto III, Scena 2) e il compianto funebre sulla salma dell'eroe (Atto III, Scena 2), altri invece, come il trasporto del corpo del giovane, seppure ben si adattino al contesto di appartenenza, sono però del tutto estranei tanto all'orizzonte letterario, quanto alla precedente tradizione iconografica. Ma procediamo con ordine.

La prima classe di sarcofagi, quella attica, è stata suddivisa dal Koch in quattro grandi gruppi<sup>79</sup>. Il primo può essere raggruppato attorno ad un esemplare conservato al Museo Nazionale di Atene<sup>80</sup> (*tav. 55, fig. 205*). L'organizzazione spaziale è piuttosto semplice: i protagonisti, in numero contenuto, sono disposti per lo più in maniera paratattica e si stagliano entro uno sfondo completamente neutro ovvero appena caratterizzato da qualche cespuglio o spuntone roccioso. Le composizioni del secondo gruppo sono, al contrario, decisamente più articolate giacché, oltre ad una più importante presenza di elementi di connotazione paesaggistica, quali ad esempio, alberelli o rocce, cresce anche il numero dei protagonisti, seppure la loro disposizione all'interno del fregio sia sempre prevalentemente paratattica (*tav. 55, fig. 206*). Il terzo gruppo si caratterizza invece per la presenza di Meleagro a cavallo, elemento assolutamente estraneo alla tradizione letteraria, non solo ovidiana, e raro in quella iconografica<sup>81</sup> (*tav. 55, fig.*

svariati animali, quali leopardi, leoni ed orsi (sui mosaici si veda *supra* nel presente paragrafo nota 72).

<sup>77</sup> Si veda la bella analisi condotta in NARDELLI 2002, pp. 422-46: "i particolari desunti dalla realtà contemporanea [...] l'inedita connotazione della caccia come *venatio* equestre appaiono dunque elementi connotanti e significativi, consapevolmente introdotti dalla committenza per rendere più esplicita l'identificazione tra il *dominus* e Meleagro, e nel contempo per evidenziare nella maniera più chiara possibile il carattere aristocratico ed esclusivo dell'impresa" (ivi p. 426). Cfr. anche RAECK 1997.

<sup>78</sup> ASR III.2, pp. 268 e ss., che però riconosce solo un centinaio di esemplari; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 42-47; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 161-166. Una selezione di alcuni manufatti è pure fornita in: TRAVERSARI 1968; WOODFORD 1992, pp. 425-430, nn. 110-156; un'analisi del significato che i vari temi del mito di Meleagro potevano rivestire in ambito funerario e dunque giustificare la loro presenza sulle casse dei sarcofagi è fornita in ZANKER, EWALD 2008, soprattutto pp. 349-357. A tutt'oggi la più completa silloge dei sarcofagi relativi al mito, provvista di ampio apparato fotografico, resta quella di KOCH 1975. Per un'analisi del repertorio funerario in rapporto *Metamorfosi* si veda SALVO 2012c, pp. 154 e ss.

<sup>79</sup> KOCH 1975, pp. 66-77. Il Robert riconosceva solo due gruppi: ASR III.2, pp. 277-289.

<sup>80</sup> Da Patrasso, 150-175 d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 277-278, n. 216; GIULIANO 1955-1956, pp. 187 e ss.; DALTROP 1966, pp. 29-30; KLEINER 1972, p. 11; KOCH 1975, p. 138, n. 161; WOODFORD 1992, p. 425, n. 112. L'elenco completo dei sarcofagi appartenenti a questa classe è fornito in KOCH 1975, p. 66, con rimando al catalogo ed alle relative tavole.

<sup>81</sup> Meleagro a cavallo compare solo nei vasi attici di VI secolo a.C. e nei mosaici tardoromani; di cui *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 9.3.



207). Nel quarto ed ultimo gruppo si annovera un solo sarcofago proveniente da Spalato<sup>82</sup> (*tav. 56, fig. 208*), la cui impalcatura compositiva è probabilmente dipendente dal II gruppo, ma è altresì arricchita da elementi propri del III, come bene si evince dalla figura di cavaliere, seppur non utilizzata per Meleagro.

In linea generale, le composizioni mettono in scena il cinghiale in corsa da destra verso sinistra; ad attenderlo è Meleagro, nel classico schema di affondo sulla gamba sinistra mentre impugna la lancia (negli esemplari appartenenti al III gruppo egli è a cavallo), affiancato, salvo che nei sarcofagi del I gruppo, da Atalanta rappresentata con arco e freccia. Tutt'intorno si dispongono altri cacciatori diversamente equipaggiati. Cifra della pericolosità dell'animale è un eroe a terra, collocato in primo piano praticamente al centro del fregio, che tenta di divincolarsi dalle zanne del cinghiale e per questo motivo identificato con Anceo, colui che, secondo la tradizione letteraria, non solo ovidiana, non uscì vivo dalla foresta. Le iconografie, pur riproponendo i medesimi elementi, sono piuttosto variabili, fino al punto da essere rovesciate, cosicché l'indiscusso protagonista della caccia volge le spalle al possibile visitatore del sepolcro. Il ribaltamento della scena rispetto al modello principale ha probabilmente creato agli artigiani non poche difficoltà, ben osservabili, ad esempio, nelle incongruenze iconografiche di un sarcofago di Eleusi (*tav. 56, fig. 209*), dove l'atteggiamento di alcuni personaggi, ed in particolare di Atalanta, è comprensibile solo capovolgendo la scena<sup>83</sup>. Ora, i protagonisti raffigurati sui sarcofagi attici replicano schemi iconografici già noti nella precedente produzione figurativa e di cui si è ipotizzata la derivazione dalla monumentale pittura di scuola polignotea<sup>84</sup>. Così è, ad esempio, per Meleagro, o per i cacciatori rappresentati in posizione di affondo mentre sollevano un'arma, variamente connotata come mazza o bipenne, al di sopra della testa, o ancora per il cacciatore che si allontana, quasi impaurito dalla fiera. Non mancano però schemi desunti da altri contesti estranei al repertorio della caccia calidonia, a creare così composizioni eclettiche, come ben si evince, ad esempio, per l'immagine di Atalanta nei sarcofagi appartenenti al II ed al III gruppo, raffigurata nelle fattezze dell'Artemide in corsa tipo Versailles, il cui originale è dubitativamente assegnato a Leocare<sup>85</sup>; oppure nella figura di Meleagro sopra destriero rampante nei sarcofagi appartenenti al III gruppo, che ripropone lo schema tipico di Ippolito. Se, in linea generale, i rilievi funerari mostrano delle tangenze con il testo di Ovidio a livello di tema, per quanto concerne gli schemi, nonostante si possano individuare alcune interessanti rispondenze, queste non sono però dirimenti per lasciar ipotizzare una derivazione delle iconografie dal racconto del poeta. Si veda ad esempio la figura del cacciatore colto in posizione di affondo, con le braccia alzate al di sopra della testa a reggere un'arma offensiva che, ove connotata come una bipenne, permette di riconoscervi Anceo. Ora, sebbene in tale schema sembrano risuonare le parole ovidiane: *ecce furens contra sua fata bipennifer Arcas [...] ancipitemque manu tollens utraque securim institerat digitis primos suspensus in artus*<sup>86</sup>, come si è già avuto modo di sottolineare in precedenza, questa è una figura ben documentata nel repertorio iconografico a partire almeno dalla fine del V secolo a.C., quando fa la sua comparsa sulle pareti dei vasi apuli. Probabilmente il poeta di Sulmona è stato condizionato, volente o nolente, dalle raffigurazioni relative alla caccia calidonia che dovevano pur essere presenti in Roma e vi ha desunto quegli elementi che dovevano averlo particolarmente colpito e che poi ha riutilizzato quale motivo ispiratore per la creazione del passo. I rilievi funerari e le *Metamorfosi* in questo caso affondano le loro radici nel medesimo sostrato figurativo, guardano

<sup>82</sup> Spalato, Museo Archeologico, da Salona, secondo quarto del III d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 282-285, n. 220; KOCH 1975, pp. 145-146, n. 178.

<sup>83</sup> Eleusi, Museo, dalla Via Sacra, 200-225 d.C.; su cui: GIULIANO 1955-1956; DALTROP 1966, p. 30, che anticipa la datazione al 170 d.C.; KOCH 1975, pp. 142-143, n. 170; WOODFORD 1992, p. 425, n. 111. Lo scultore, nel creare una composizione innovativa, ha tentato di risolvere alcuni problemi espungendo i particolari di maggior impaccio quali, ad esempio, la gamba destra di Atalanta e la zampa anteriore e posteriore destra del cavallo. Cfr. l'analisi in GIULIANO 1955-1956, p. 195. La medesima inversione, con relative incongruenze nella creazione delle iconografie si riscontra anche su di un sarcofago conservato a Tessalonica, Museo Archeologico, secondo quarto del III d.C.; su cui: KOCH 1975, p. 144, n. 173; WOODFORD 1992, p. 425, n. 110.

<sup>84</sup> Di questa idea: ASR III.2, pp. 268 e ss.; GIULIANO 1955-1956; KLEINER 1972, pp. 10 e ss., ma si veda soprattutto la brillante analisi in KOCH 1975, pp. 72-75.

<sup>85</sup> La datazione dell'originale scultoreo è posta intorno al terzo venticinquennio del IV sec. a.C.; cfr. KOCH 1975, p. 75. Si vedano, ad esempio i sarcofagi conservati a: Eleusi (II gruppo) e Tessalonica (II gruppo) di cui cfr. *supra* nel presente paragrafo, nota 83. Per un'analisi delle opere di Leocare si veda TODISCO 1993, pp. 103-107 (con bibl.).

<sup>86</sup> Ov. *met.* VIII, 391-398.

agli stessi modelli e li ripropongono, con più o meno variazioni a seconda delle esigenze precipue. Nulla quindi permette di ipotizzare una dipendenza dei rilievi funerari attici dallo scritto del poeta augusteo.

Per quanto concerne invece i numerosissimi sarcofagi di produzione urbana<sup>87</sup>, questi possono essere classificati in sette grandi gruppi a seconda del tipo di raffigurazione: la caccia, il trasporto del corpo dell'eroe, il compianto funebre, il banchetto dopo la caccia, sarcofagi a colonne con protagonisti tratti dal repertorio di Meleagro ed inseriti in contesto non narrativo, rilievi funerari recanti diversi motivi del mito e un ultimo insieme in cui si annoverano i sarcofagi campani; solo il primo ed il terzo gruppo saranno presi in considerazione in questa sede, giacché i temi ivi raffigurati trovano riscontro anche nella lunga descrizione delle *Metamorfosi*. Orbene, i rilievi funerari che recano scolpiti i momenti finali e cruciali della valorosa caccia al cinghiale di Calidone, possono essere distinti, sulla scorta della lucida classificazione proposta dal Koch, in tre grandi tipi<sup>88</sup>. Il primo si caratterizza per la presenza di due scene: il consulto prima della caccia, che in questa sede non interessa giacché privo di riscontro con il racconto ovidiano, e la battuta vera e propria che riempie la zona sinistra del fregio<sup>89</sup> (tav. 56, fig. 210). Il secondo, che fa capo all'esemplare a Palazzo dei Conservatori di Roma<sup>90</sup> (tav. 57, fig. 211), rappresenta unicamente il momento della caccia. Le composizioni risultano simmetriche, giacché i protagonisti si dispongono in maniera uniforme rispetto all'ideale punto centrale individuato dal gruppo Meleagro-cinghiale; nelle immagini compaiono sempre uno o due cavalieri, spesso collocati ai lati della composizione. Il terzo tipo consta di un solo esemplare conservato a Würzburg<sup>91</sup> (tav. 57, fig. 212), in cui sono dei bambini a "recitare" la scena della caccia smorzata nei toni tumultuosi, quasi sublime gioco di innocenti fanciulli.

Le composizioni riferibili al I tipo, a differenza dei sarcofagi attici, sono affollate di numerosi cacciatori, sicché l'elemento paesistico è spesso ridotto al minimo, limitato per lo più a piccoli arbusti che si intravedono tra le gambe dei protagonisti e, solo raramente, compare anche qualche elemento arboreo. Le scene rivelano tutte una certa uniformità iconografica per i protagonisti principali: Meleagro, nell'ormai noto schema, è raffigurato quasi al centro della composizione mentre colpisce con la punta della lancia la fronte di un feroce cinghiale che sta uscendo dalla grotta; accanto a lui, ma in secondo piano e quindi rimpicciolita per necessità prospettiche, è sempre Atalanta, che già ha incordato una freccia nell'arco ed è pronta a scagliarla. Quasi sempre presente è il cacciatore, posto immediatamente dietro la fiera e volto di spalle, colto nell'atto di scagliare una lancia; uno schema questo di lunga tradizione, probabilmente da ricondurre alla perduta pittura di scuola polignotea di V secolo a.C. Compaiono anche spesso, solitamente sul limitare destro delle composizioni, due cacciatori feriti, di cui uno è a terra, mentre l'altro, ancora in piedi, si ripara con la mano la coscia dolente<sup>92</sup>. Immane è, invece, la figura di Anceo, identificabile grazie alla scure a due lame che porta appoggiata ad una spalla, mentre si avvia alla caccia<sup>93</sup>. Il numero dei cacciatori secondari, i cui schemi si ripetono in maniera abbastanza pedissequa, variano in base allo spazio. Le composizioni appartenenti al II tipo mostrano alcune differenze rispetto al primo: oltre alla presenza dei

<sup>87</sup> Di cui una brillante classificazione è fornita in KOCH 1975, pp. 7-65, che in questa sede si segue.

<sup>88</sup> KOCH 1975, pp. 7-28.

<sup>89</sup> Un elenco completo dei sarcofagi appartenenti a questo tipo è fornito in: KOCH 1975, p. 7, con rimando al catalogo e alle relative tavole; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 161-162.

<sup>90</sup> Da Tivoli, 220-230 d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 285-288, n. 221; DALTROP 1966, p. 31; KLEINER 1972, p. 11; KOCH 1975, pp. 102-103, n. 67; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 45-46; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 161; WOODFORD 1992, p. 425, n. 115. Un elenco completo dei sarcofagi appartenenti a questo tipo è fornito in: KOCH 1975, p. 16, con rimando al catalogo ed alle relative tavole; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 162-163.

<sup>91</sup> Martin-von-Wagner Museum, ultimo quarto del III d.C.; su cui: SIMON 1970b; SIMON 1975a, pp. 256-258, n. z756; KOCH 1975, p. 106, n. 72; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 162-163.

<sup>92</sup> Un simile schema, tutt'altro che innovativo, compare già su un rilievo in terracotta da Melo (440 a.C. ca., Berlino, Staatliche Museen), seppure in questo caso la figura sia speculare rispetto a quella del sarcofago. Il cacciatore, volto verso sinistra, è raffigurato con le ginocchia lievemente piegate e, con fare dolente, porta la mano destra sulla coscia corrispondente, verisimilmente ferita; si veda: JACOBSTHAL 1931, pp. 78-80, n. 103; DALTROP 1966, p. 21; BOARDMAN 1984, p. 941, n. 17; WOODFORD 1992, pp. 417-418, n. 31.

<sup>93</sup> Tutti gli editori dei sarcofagi riconoscono in questa figura non già Anceo, bensì Orco, fatto alquanto strano giacché nelle rappresentazioni della caccia calidonia il personaggio che reca come attributo la bipenne è sempre l'eroe arcade.

cavaliere e ad un più contenuto numero di protagonisti, Atalanta replica lo schema della Diana tipo Versailles<sup>94</sup>.

In tutti e due i gruppi non sono ravvisabili elementi pregnanti che possano lasciar intravedere una chiara ispirazione delle composizioni funerarie al testo ovidiano, le tangenze in questo caso non superano il generico livello di tema. Qualche interessante suggestione potrebbe evincersi in alcuni schemi di protagonisti tutti appartenenti al I tipo, in particolare nella figura di Atalanta che ricorda le ovidiane parole: *celerem Tegeaea sagittam inposuit nervo sinatoque expulit arcu: fixa sub aure feri summum destrinxit harundo corpus et exiguo rubefecit sanguine saetas*<sup>95</sup>; oppure nel cacciatore ferito a terra in cui piace potervi riconoscere Enesimo che *trepidantem et terga parantem vertere succiso liquerunt poplite nervi*<sup>96</sup>. Certo, nulla più che semplici suggestioni, che peraltro si esauriscono immediatamente nella figura principale, quella di Meleagro, colto mentre sta per uccidere il cinghiale. Sebbene, in linea generale, l'eroe ci appaia così come Ovidio lo descrive, ossia solo innanzi al feroce animale, colto nell'atto di conficcare la propria lancia nella preda, lo schema iconografico diverge dall'immagine creata dalle parole del poeta, che minuziosamente descrive il figlio di Oineo mentre infilza la belva non già sulla fronte, come nel rilievo, bensì in mezzo alle spalle<sup>97</sup>. Pure per le tangenze riscontrate poco sopra tra i due piani narrativi, mancano gli elementi dirimenti che permettano di asserire una relazione univoca tra immagine e testo scritto e non, cosa assai più probabile, una dipendenza da un precedente e consolidato repertorio iconografico che più volte ha proposto e messo in scena i protagonisti in quei medesimi schemi iconografici; un repertorio di immagini a cui, come si è già detto, non è improbabile abbia guardato lo stesso Ovidio<sup>98</sup>.

Anche per quanto concerne il gruppo di sarcofagi in cui è rappresentato, come scena principale, il momento del compianto funebre sul corpo del giovane eroe<sup>99</sup> le tangenze con la descrizione fornita da Ovidio non superano il generico rimando ad una uguaglianza di temi. Le composizioni funerarie, tra di loro tutte molto omogenee, rappresentano, praticamente al centro dell'immagine, il letto funebre su cui è distesa la salma di Meleagro, attorniato dalle sorelle e dai genitori scolpiti nei classici schemi di compianto e di dolore, immagini che però si distanziano da quanto il poeta di Sulmona racconta: *pulvere canitiem genitor vultusque seniles foedat humi fusus spatiosumque increpat aevum [...] inmemores decoris liventia pectora tundunt, dumque manet corpus, corpus refoventque, oscula danti ipsi, posito dant oscula lecto*<sup>100</sup> (app. II, Mel 06). Pure in questo caso, nulla più che semplici rimandi a livello di tema.

Ma all'interno dell'ampia produzione di sarcofagi urbani meritano una menzione particolare quei rilievi a due o più scene dove, accanto alla raffigurazione principale, si trovano rappresentanti altri momenti del mito che mostrano degli interessanti punti di contatto con quanto Ovidio narra: si tratta della scena dell'uccisione dei Testiadi e del suicidio di Altea. Ora, il primo momento trova rappresentazione nel già citato gruppo di sarcofagi con compianto funebre, indifferentemente a sinistra o a destra del rilievo stesso<sup>101</sup>, e sul lato breve di un sarcofago appartenente al

<sup>94</sup> Cfr. KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 162.

<sup>95</sup> Ov. met. VIII, 380-383.

<sup>96</sup> Ibidem, 363-364.

<sup>97</sup> *Vulneris auctor [Meleagro] inritata ad iram splendidaque adversos venabula condit in armos: Ibidem, 418-419.*

<sup>98</sup> Secondo la maggior parte della critica queste composizioni funerarie deriverebbero, con la mediazione di altre classi di materiali, dal più volte citato archetipo pittorico di scuola polignotea. Contro questa ipotesi è il Donderer che propone, almeno per il gruppo principale formato da Meleagro, Atalanta, il cinghiale e qualche cacciatore, un archetipo pittorico di età ellenistica, opera di Antifilo, raffigurante una caccia di Tolomeo I Soter nei panni di Meleagro. Dell'originale composizione si avrebbe riflesso in un mosaico algerino di Setif (di cui si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 9.3, nota 72); portata forse a Roma a seguito della battaglia di Azio potrebbe essere divenuta un interessante modello. L'ipotesi dello studioso si basa sul fatto che nei sarcofagi le fattezze di Meleagro ricordano fortemente quelle proprie alla ritrattistica di Tolomeo; DONDERER 1988; cfr. anche: RAECK 1997, p. 31; BARBAZZA 2004a, p. 157, nt. 21.

<sup>99</sup> Un completo elenco di tutti i sarcofagi appartenenti a questa classe è fornito in: KOCH 1975, p. 38, con rimando al catalogo ed alle relative tavole; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 165-166.

<sup>100</sup> Ov. met. VIII, 528-538.

<sup>101</sup> E specificatamente nei sarcofagi conservati a: Roma, Studio Canova, frammentario, 180 d.C.; su cui: ASR III.2, p. 340, n. 280; KOCH 1975, p. 120, n. 115. Ostia, Museo, 160 d.C.; su cui: KOCH 1975, p. 119, n. 112; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 47, n. 44; WOODFORD 1992, p. 428, n. 134. Perduto, un tempo a Roma; su cui: ASR III.2, pp. 342-343, n. 282a-b; KOCH 1975, p.

gruppo di esemplari in cui è raffigurata la caccia calidonia, conservato nella Galleria Doria Pamphilj di Roma<sup>102</sup>. Le iconografie sono tra loro assolutamente molto simili e si caratterizzano per la ripetizione pedissequa degli schemi dei protagonisti. Meleagro, stante e con la spada sguainata, dopo aver già ucciso uno dei due zii, raffigurato riverso ai suoi piedi, ma con ancora stretta nella gelida mano il vello rubato poco prima, attende il secondo che, visibilmente scosso dall'accaduto, accorre senza colpo ferire, indeciso com'è tra desiderio di vendetta e paura di unirsi al fratello nel destino (*app. II, Mel 01-10*); proprio così la scena è descritta da Ovidio: *hausitque nefando pectora Plexippi nil tale timentia ferro; Toxea, quid faciat, dubium pariterque volentem ulcisci fratrem fraternaue fata timentem haud patitur dubitare diu calidumque priori caede racalfecit consorti sanguine telum*<sup>103</sup>. L'unica variante negli schemi dei protagonisti riguarda la figura di Tosseo, rappresentato in due soluzioni principali: colto in un passo veloce con la mano sinistra alzata in segno di sconcerto, mentre con la destra regge delle lance ovvero in posizione di affondo, proiettato verso il nipote con la mano destra che è in procinto di estrarre la spada dal fodero. Ma ad ogni modo, le tangenze con quanto narrato dal poeta di Sulmona si fanno tanto più pregnanti se si pensa che nella tradizione iconografica precedente questo episodio è del tutto sconosciuto; tali elementi permettono di identificare queste scene come *situazioni "ovidiane"*.

Ancora più interessante è la rappresentazione del suicidio di Altea, generalmente documentata nel gruppo di sarcofagi con il trasporto del corpo dell'eroe<sup>104</sup> (*app. II, Mel 15-19*). Ora, anche questo momento non conosce, a quanto mi è noto, attestazione nel repertorio iconografico: esso fa dunque la sua prima comparsa proprio sulle casse dei sarcofagi. La madre assassina è solitamente colta mentre si dà la morte con un pugnale conficcato all'altezza del ventre e le ginocchia, non più in grado di reggerla, si appoggiano al suolo; a sostegno della donna accorrono una o due figure femminili, una nutrice ed una sorella di Meleagro, ed una maschile (di incerta interpretazione).

122, n. 119. Roma, Museo Capitolino, 170 d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 340-341, n. 281; KOCH 1975, p. 122, n. 120; WOODFORD 1992, p. 428, n. 135. Milano, Collezione G. Torno, 170-180 d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 341-342, n. 282; KOCH 1975, p. 121, n. 117; WOODFORD 1992, p. 428, n. 136. Wilton House, Wiltshire, da Roma, 180 d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 334-336, n. 275; KOCH 1975, pp. 123-124, n. 122; WOODFORD 1992, p. 428, n. 137. Parigi, Museo del Louvre, dalla Collezione Borghese, 190 d.C. ca.; su cui: ASR III.2, pp. 337-338, n. 277; TRAVERSARI 1968, pp. 154-158; KOCH 1975, pp. 120-121, n. 116; BARATTE, METZGER 1985, pp. 97-100, n. 37; WOODFORD 1992, p. 428, n. 138; ZANKER, EWALD 2008, pp. 353-354. Gli studiosi sono quasi tutti concordi nel ricondurre l'iconografia del sarcofago alla tragedia di Euripide. Scomparso, un tempo a Roma, Galleria Doria Pamphilj, terzo venticinquennio del II d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 320-322, n. 254; KOCH 1975, pp. 101-102, n. 66; CALZA 1977, pp. 157-158, n. 186.

<sup>102</sup> 180-190 d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 298-301, n. 231; KOCH 1975, pp. 87-88, n. 8; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 42-44; CALZA 1977, pp. 159-160, n. 189; WOODFORD 1992, p. 426, n. 119; ZANKER, EWALD 2008, pp. 351-353. C. Robert (pp. 269 e ss.) riconduce l'iconografia di questo sarcofago alla tragedia di Euripide che, come noto, introduce il motivo dell'amore di Meleagro per Atalanta, causa della successiva donazione alla giovane delle spoglie del cinghiale e dello scontro con i Testiadi.

<sup>103</sup> Ov. *met.* VIII, 439-443: "e con ferro nefando trapassa il petto a Plesippo che proprio non se l'aspetta. Né lascia a lungo nel dubbio Tosseo, incerto su che fare, bramoso di vendicare il fratello, ma anche atterrito di fare la stessa fine: la lancia, calda della morte precedente, la riscalda nel sangue del congiunto" (trad. a cura di G. Chiarini). Piace qui citare le parole del Traversari per la descrizione del Testiade raffigurato sul sarcofago di Parigi (di cui *supra* nel presente paragrafo nota 101) che, ancora indeciso se combattere contro il nipote, si dirige verso Meleagro: "l'espressione, se ben si osserva, non è propria di chi lotta furiosamente per il possesso indiscusso di un bottino che gli spetta, ma piuttosto di chi prova dolore e pietà per quanto sta per avvenire" (si ricordi però che lo studioso ipotizza l'ispirazione di questa iconografia al dramma euripideo; TRAVERSARI 1968, p. 158). In alcuni casi tra i protagonisti compare una figura femminile, recante nella mano un rotolo o un serpente, chiaramente identificabile in una Erinni, la dea delle vendette. Proprio la presenza di questa figura ha fatto ipotizzare anche a B. Ch. Ewald che la rappresentazione potesse riecheggiare una scena della perduta tragedia di Euripide; ZANKER, EWALD 2008, p. 354.

<sup>104</sup> E specificatamente nei sarcofagi conservati a: Istanbul, Museo Archeologico, da Durazzo 150-160 d.C.; su cui: KOCH 1975, pp. 110-111, n. 81; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 164; WOODFORD 1992, p. 428, n. 144; ZANKER, EWALD 2008, pp. 355-356. Rilievo di coperchio perduto, un tempo a Roma, Collezione di Palazzo Sciarra, tardoantoniniano; su cui: ASR III.2, pp. 294-298, n. 230a; KOCH 1975, p. 110, n. 80; WOODFORD 1992, p. 428, n. 146. Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria, rilievo del lato destro, 190-200 d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 346-348, n. 285; KOCH 1975, pp. 111-112, n. 83; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 46. Rilievo di coperchio, Roma, Museo Capitolino, II d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 353-354, n. 293a; KOCH 1975, pp. 117-118, n. 109; WOODFORD 1992, p. 429, n. 148. Roma Palazzo Corsetti, frammento con solo la figura di Altea, tardoantoniniano; su cui: ASR III.2, p. 352, n. 292; KOCH 1975, p. 118, n. 111. Il suicidio di Altea si trova raffigurato pure sul rilievo del coperchio del sarcofago appartenente al gruppo di esemplari con scena di caccia al cinghiale e conservato a Roma, Galleria Doria Pamphilj, di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 101. Per una bella analisi del riutilizzo in età post-antica del motivo del trasporto del corpo di Meleagro per gli episodi legati alla morte di Cristo, proprio a seguito dell'influenza che hanno esercitato i sarcofagi nell'immaginario degli artisti rinascimentali si rimanda a SETTIS 2000.



In questo schema, che salvo piccole variazioni si ripete pedissequo, si possono riscontrare puntuali tangenze con quanto raccontato da Ovidio: *nam de matre manus diri sibi conscia facti exegit poenas acto per viscera ferro*<sup>105</sup>. L'interdipendenza tra i due piani narrativi si carica di un ulteriore significato nel momento in cui si pensa che in tutta la tradizione letteraria la modalità del suicidio di Altea, ove specificata, è sempre e solo per impiccagione. Preme però sottolineare come i punti di contatto tra testo letterario e "testo" iconografico interessino solo lo schema della figura di Altea e non la scena più in generale, giacché in Ovidio non si fa menzione alcuna di altre persone che sorreggono la donna negli ultimi minuti di vita. Ecco che forse ci troviamo davanti ad un *indicatore "ovidiano"*, che si esplicita nel dettaglio del pugnale utilizzato per il suicidio.

Infine, suggestivi rimandi al testo del poeta augusteo si potrebbero cogliere nella scena che vede sempre come protagonista Altea, ma colta questa volta nell'atto di bruciare il tizzone sulla pira, raffigurazione che interessa alcuni sarcofagi appartenenti al gruppo con il compianto sul corpo di Meleagro (*app. II, Mel 02, Mel 05-07, Mel 11-14, Mel 17*)<sup>106</sup>. Anche in questo caso gli schemi si ripetono abbastanza simili in tutti gli esemplari: la donna, ancora recalcitrante, con la testa volta dalla parte opposta per non assistere all'atto che essa stessa sta compiendo, getta il tizzone nel fuoco, incoraggiata da una Erinni. Nella figura di Altea, che con una mano dà la morte al figlio e con l'altra si ripara dalla vista di ciò che sta accadendo, sembrano risuonare le parole del poeta augusteo: *dextraque aversa trementi funereum torrem medios coniecit in ignes*<sup>107</sup> e vi si può forse riconoscere una *"situazione ovidiana"*, se non addirittura una *iconografia "ovidiana"*.

L'unica attestazione relativa alla metamorfosi delle sorelle del giovane eroe in uccelli meleagridi (Atto III, Scena 3), cioè galline faraone, si ha sul rilievo laterale di un sarcofago conservato al Museo Archeologico di Firenze<sup>108</sup> (*app. II, Mel 03 e Mel 14*). Accanto ad una tomba decorata da un festone di ghirlande stanno due giovani, una stante ed una seduta, colte in atteggiamenti esprimenti dolore per la prematura scomparsa dell'amato fratello. Nella piccola porzione di cielo si scorge un uccello che spicca il volo: l'artigiano avrebbe reso così l'irrappresentabile trasformazione delle fanciulle in pennuti, la stessa metamorfosi con cui il poeta di Sulmona chiude il racconto relativo a Meleagro. Ma le somiglianze tra il testo scritto e quello iconografico non sembrano arrestarsi qui, se si pensa che l'ambientazione della scena descritta da Ovidio è la medesima di quella raffigurata sul sarcofago: le fanciulle si trasformano mentre piangono sulla tomba del proprio fratello, seppure le parole del poeta ripropongono schemi assai diversi rispetto a quelli ivi rappresentati<sup>109</sup> (*situazione "ovidiana"*).

<sup>105</sup> Ov. *met.* VIII, 531-532: "la madre, infatti, ha già pagato il fio del suo orrendo delitto conficcandosi una spada nel ventre" (trad. a cura di G. Chiarini). Seppure nei sarcofagi conservati a: Istanbul, Museo Archeologico e Roma, Musei Capitolini (di cui *supra* nota nel presente paragrafo 104) Altea si conficca il coltello all'altezza del petto.

<sup>106</sup> E specificatamente nei sarcofagi conservati a: Roma, Museo Capitolino; si veda *supra* nel presente paragrafo nota 104. Firenze, Museo Archeologico, da Villa Marmagliano in Maiano, rilievo laterale 170-180 d.C.; su cui: KOCH 1975, pp. 121-122, n. 118. Wilton House, Wiltshire, da Roma; si veda *supra* nel presente paragrafo nota 101. Parigi, Museo del Louvre, dalla Collezione Borghese; si veda *supra* nel presente paragrafo nota 101. Castel Gandolfo, Villa Barberini, 230 d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 336-337, n. 276; KOCH 1975, p. 123, n. 121. Roma, Villa Albani, Galleria del Canopo, III d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 338-340, n. 278 (che lo data al III d.C.); KOCH 1975, pp. 119-120, n. 114; *Villa Albani 1994*, pp. 423-426. Perduto, un tempo a Roma, Villa Borghese, frammentario, età antonina (?); su cui ASR III.2, pp. 291-292, n. 226b; KOCH 1975, p. 125, n. 125. L'episodio del tizzone è pure presente sui rilievi laterali sinistri di due sarcofagi appartenenti al gruppo del trasporto del corpo dell'eroe e rispettivamente conservati a: Perugia (si veda *supra* nel presente paragrafo nota 104) e uno ad oggi disperso, un tempo conservato a Roma, Palazzo Barberini, 180-190 d.C.; su cui: ASR III.2, pp. 349-350, n. 287 (che lo data alla metà del III d.C.); KOCH 1975, pp. 109-110, n. 79.

<sup>107</sup> Ov. *met.* VIII, 511-512: "con mano tremante, girandosi altrove, gettò il tizzone di morte in mezzo al fuoco" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>108</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo nota 106; cfr. anche: SIMON 1970a, pp. 31 e ss.; WOODFORD 1992, p. 430, n. 156.

<sup>109</sup> Un'altra scena della metamorfosi, raffigurante sempre una fanciulla piangente nei pressi di una tomba con un uccello che trascorre nel cielo doveva essere pure presente su di un sarcofago appartenente al gruppo del compianto sul corpo di Meleagro, ora perduto, un tempo a Roma; su cui ASR III.2, pp. 342-343, n. 282a; KOCH 1975, p. 122, n. 119. È doveroso però sottolineare che la metamorfosi delle sorelle di Meleagro in uccelli, mentre piangenti si trovano presso il sepolcro del fratello è pure ricordata in ANT. LIB. 2.



Riassumendo, sebbene all'interno del repertorio funerario non pare potersi evincere una diretta e voluta ispirazione al testo di Ovidio, sono comunque presenti alcuni elementi, siano essi scene vere e proprie, ossia l'uccisione dei Testiadi e la metamorfosi delle sorelle di Meleagro, o semplici dettagli, quali il pugnale con cui Altea si dà la morte, o ancora singoli schemi iconografici, ossia la regina che getta il tizzone nel fuoco, che rimandano in maniera più o meno esplicita allo scritto del poeta augusteo. Se per il tema della *caccia*, che gode di una enorme fortuna e ha alle spalle una lunga e consolidata tradizione iconografica, il gioco di richiami e rimandi tra testo scritto e immagine sembra poter essere confinato all'interno di una comune ispirazione ad un patrimonio figurativo condiviso e da Ovidio e dagli artigiani a lui successivi, i più stretti e puntuali legami tra i due piani narrativi si riscontrano per quei temi privi di una tradizione iconografica – l'uccisione dei Testiadi, la metamorfosi delle Meleagridi (*situazioni "ovidiane"*), la bruciatura del tizzone nel fuoco (*iconografia "ovidiana"*), il suicidio di Altea (*indicatore "ovidiano"*) –, documentati solo all'interno del repertorio funerario. A partire da questo quadro di riferimento non pare azzardato ipotizzare che, in linea generale, la versione del mito che nel II-III secolo d.C. sembra sopravvivere nell'immaginario comune di committenti e artigiani sia quella fissata da Ovidio. Ma, scendendo nello specifico, probabilmente i rapporti che si instaurano tra le rappresentazioni che compaiono sulle casse dei sarcofagi e il racconto del poeta, seppur puntuali, sono "*indiretti*", ossia mediati da una tradizione iconografica a noi purtroppo perduta e nota solo attraverso il repertorio funerario. Inverosimile è infatti presumere che gli artigiani scolpiscono leggendo le *Metamorfosi*, ma bisogna evidentemente supporre l'esistenza di un repertorio di immagini precedente a Ovidio o successivo all'edizione del poema e in certa misura dipendenti da esso, da cui gli artigiani attingono i propri modelli.

## CAPITOLO X

### ... ABSTINET ET CAELO: CAELO PRAEFERTUR ADONIS ... LA STRANA STORIA D'AMORE TRA UNA DEA E UN MORTALE: VENERE E ADONE

#### 10.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA

Alla fine del X libro delle *Metamorfosi*<sup>1</sup> Ovidio tratta di una strana, irregolare passione amorosa che ha come interpreti la più seducente delle dee e il più bello tra i mortali: Venere e Adone. Il racconto si sviluppa per circa duecento versi, ma la sua effettiva lunghezza deve essere notevolmente ridimensionata, giacché all'interno è contenuta una digressione relativa ad un'altra storia leggendaria, quella di Atalanta e Ippomene, riferita da Venere quale spiegazione del rancore nutrito verso i leoni e per invitare Adone a rifuggire le belve feroci. Ma passiamo ad analizzare lo scritto di Ovidio cercando di individuare, all'interno dei diversi atti, le scene a valenza squisitamente descrittiva (*app. I.10*):

#### Atto I

Il primo atto può essere suddiviso in tre grandi scene: *La nascita di Adone* (vv. 503-518), *L'innamoramento di Venere* (vv. 519-532), *Venere e Adone amanti* (vv. 533-559). Esso si apre con il sublime racconto, tutto descrittivo, della venuta al mondo del bellissimo figlio di Mirra, concepito a seguito di una passione incestuosa che coinvolse la giovane e il di lei padre; di questo innaturale connubio e della successiva trasformazione di Mirra in albero, il poeta ha appena narrato. È dunque all'interno di un ventre legnoso che cresce il frutto di quell'insano amore e che ora è procinto di venire alla luce. La pianta, rigonfia a metà del tronco (*media gravidus tumet arbore venter*<sup>2</sup>), si incurva per gli sforzi delle doglie (*nitenti tamen est similis curvataque crebros*<sup>3</sup>) ma, non avendo bocca, non può invocare la dea preposta al parto, Lucina<sup>4</sup>, l'unica in grado di aprire un varco nella rugosa corteccia. Impietosita dalle lacrime versate dalla pianta, la benefica divinità si arresta tra le fronde dolenti per lo sforzo e pronuncia formule magiche (*dat gemitus arbor lacrimisque cadentibus umet. constitit ad ramos mitis Lucina dolentes admovitque manus et verba puerpera dixit*<sup>5</sup>): subito la corteccia si spacca e ne esce un pargolo di rara bellezza (*arbor agit rimas et fissa cortice vivum reddit onus, vagitque puer*<sup>6</sup>). Questi è accolto dalle Ninfe, che

<sup>1</sup> Ov. met. X, 503-739.

<sup>2</sup> Ibidem, 505.

<sup>3</sup> Ibidem, 508.

<sup>4</sup> Questa dea, invocata dalle puerpere per proteggere il delicatissimo momento della nascita, fa parte degli *indigitamenta*, la numerosa folla di divinità preposte a vegliare i diversi istanti che costituivano i momenti fondamentali della vita di ogni uomo. Sono gli dei del quotidiano, figli di quello scrupolo religioso tipicamente romano che li porterà a moltiplicare le forze soprannaturali, con funzione apotropaica, tutte le volte che dovranno affrontare momenti importanti e/o pericolosi. Sugli *indigitamenta* si veda da ultima PERFIGLI 2004.

<sup>5</sup> Ov. met. X, 509-511.

<sup>6</sup> Ibidem, 512-513. Particolarmente interessante, per il rapporto intercorrente tra le *Metamorfosi* e il mondo delle immagini ad esse contemporaneo, è la similitudine "artistica" utilizzata da Ovidio per descrivere l'inconsueto splendore del bambino: *laudaret faciem Livor quoque; qualia namque corpora nudorum tabula pinguntur Amor, talis erat, sed, ne faciat discrimina*

gli prestano le prime cure: *quem mollibus herbis naides impositum lacrimis unxere parentis*<sup>7</sup>. Passano gli anni e lo splendore del bimbo nato da un albero aumenta, incontrando persino i favori di Venere. Nella seconda scena (*L'innamoramento di Venere*), in cui si narra di come la dea dell'amore si invaghisca del bel giovane, si esprimono al meglio le capacità del poeta augusteo di rendere visibile nella mente del lettore ciò che brillantemente racconta tramite le parole. Mentre il piccolo Eros bacia con affetto la madre, la ferisce per errore sul petto con la punta di una delle sue infallibili frecce che, disgraziatamente, sporge dalla faretra (*namque pharetratus dum dat puer oscula matri, inscius exstanti destrinxit harundine pectus*<sup>8</sup>). Venere *laesa manu natum [...] repullit*<sup>9</sup>, ma purtroppo la ferita è più profonda di quanto si possa immaginare: la dea cede così alla bellezza di Adone e il suo cuore viene subito stretto da quei legacci che lei stessa era solita usare per ghermire e far ardere di passione l'animo dei mortali. Nella terza e ultima scena del I Atto (*Venere e Adone amanti*) si narra di come la dea, ormai compagna inseparabile del proprio concupito, si diletta, quasi a imitazione di Diana, in fanciullesche battute di caccia contro prede solite però a fuggire piuttosto che attaccare con coraggio. Seppure questa sia una scena per lo più a carattere letterario è comunque possibile individuare una breve parentesi descrittiva che merita di essere analizzata. Adone è ormai desideroso di ricevere delle spiegazioni relativamente all'evidente risentimento che Venere prova nei confronti dei leoni; la divinità decide di accontentare la sua richiesta, non prima però di sdraiarsi supina con l'amato sul letto erboso sotto l'ombra di un pioppo, posandogli il capo sul petto e iniziando a parlare alternando baci alle parole: *ecce, opportuna sua blanditur populus umbra, datque torum caespes [...] pressitque et gramen et ipsum inque sinu iuvenis posita cervice reclinis sic ait ac mediis interserit oscula verbis*<sup>10</sup>. È da questo limpido quadretto idillico che inizia il racconto di Venere su Atalanta e Ippomene – un mito su cui non si soffermerà la nostra attenzione<sup>11</sup> – quale spiegazione dell'odio nutrito dalla dea verso i leoni ed esortazione al caro Adone di tenersi lontano da quelle belve che, invece di voltare le spalle e darsi alla fuga, mostrano, impavide, il petto al nemico.

## Atto II

Il secondo atto, tutto incentrato sulla prematura scomparsa del bellissimo figlio di Mirra, può essere articolato in due grandi scene: *La morte di Adone* (vv. 708-723) e *La metamorfosi del giovane* (vv. 724-739). La prima, a carattere descrittivo, prende avvio immediatamente dopo la lunga parentesi del racconto della vicenda di Atalanta e Ippomene. Appena terminata la narrazione didascalica, Venere sale sulla biga trainata da candidi cigni, inconscia del fatto che le sue parole non hanno sortito l'effetto sperato nell'animo coraggioso dell'amato (*sed stat monitis contraria virtus*<sup>12</sup>). Il valore di Adone è subito messo alla prova dal crudele destino: per caso i segugi individuano con fiuto solerte le tracce lasciate da un cinghiale, sorprendendolo mentre sbuca da una selva (*forte suem latebris vestigia certa secuti excivere canes, silvisque exire parantem*<sup>13</sup>). Adone non gli volta di certo le spalle, anzi lo affronta e in un primo momento sembra avere persino la meglio, giacché lo colpisce con il proprio giavellotto (*fixerat obliquo iuvenis Cinyreius ictu*<sup>14</sup>); ma il feroce nemico, aiutandosi con le zanne ricurve, riesce a liberarsene e si scaglia come una furia contro il suo assalitore. Impaurito, il bel giovane si dà alla fuga, ma l'animale, più veloce di lui, lo raggiunge e, prima vittima, diviene ora predatore, azzannandolo con i denti aguzzi proprio sull'inguine; Adone cade sotto i colpi terribili dell'inseguitore e, gemendo dal dolore, macchia la terra di sangue purpureo (*protinus excussit pando venabula rostro sanguine tincta suo trepidumque et tuta petentem trux aper*

*cultus, aut huic adde leves, aut illis deme pharetras* (ibidem, 515-518).

<sup>7</sup> Ibidem, 513-514.

<sup>8</sup> Ibidem, 525-526.

<sup>9</sup> Ibidem, 527.

<sup>10</sup> Ibidem, 555-559.

<sup>11</sup> La storia di Atalanta e Ippomene occupa i versi 560-707 e non troverà trattazione in questa sede giacché non è documentata nel repertorio di sarcofagi; per un compendio di raffigurazioni relative al mito si veda: BOARDMAN 1984; BERGAMASCO 2006 (per la produzione vascolare greca). Per una bella analisi sui contrasti e le simmetrie esistenti tra la leggenda di Atalanta e Ippomene e quella di Venere e Adone si veda EMELJANOW 1969.

<sup>12</sup> Ov. met. X, 709.

<sup>13</sup> Ibidem, 710-711.

<sup>14</sup> Ibidem, 712.

*insequitur totosque sub inguine dentes abdidit et fulva moribundum stravit harena*<sup>15</sup>). Venere, riconoscendo i lamenti dell'amato, prontamente si dirige sul luogo del misfatto: una morsa gelida attanaglia il cuore divino alla vista di Adone steso a terra che si contorce per il dolore e, in preda alla disperazione, l'immortale si straccia le vesti, si strappa i capelli e si batte il petto. È a questo punto che avviene la metamorfosi del giovane per volere della stessa Venere (Scena 2: *La metamorfosi di Adone*). Dopo aver istituito le feste annuali in onore dell'amato<sup>16</sup> e aver invocato l'esempio di Persefone a cui fu concesso di trasformare una ninfa nella pianta della menta<sup>17</sup>, la dea decide di mutare per sempre l'aspetto del giovane: e così avviene. Dopo aver versato nettare profumato sul sangue ancora caldo del fu bellissimo Adone, si generano strane bolle e in breve tempo spuntano boccioli floreali: sono gli anemoni, rossi, effimeri e delicati come colui che, splendido, non conobbe vecchiaia<sup>18</sup>.

## 10.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

La leggenda relativa al più bel giovane tra i mortali affonda probabilmente le sue radici nel mondo orientale<sup>19</sup> e si diffonde nella letteratura greco-romana con ampiezza e riadattamenti solo a partire dal II secolo a.C. Un accenno alla vicenda è fornito per la prima volta da Esiodo, secondo cui Adone sarebbe stato ucciso da un cinghiale inviato da un'Artemide irata per un non meglio precisato motivo<sup>20</sup>. Le fonti a lui immediatamente successive, ben poche per la verità<sup>21</sup>, si interessano non tanto alla vicenda mitologica *tout court*, quanto piuttosto agli aspetti culturali legati alla figura di Adone, in particolare alle omonime feste annuali che si svolgono in suo onore: le Adonie<sup>22</sup>. È chiaro però che se gli aspetti rituali legati al culto del bellissimo giovane affondano le loro

<sup>15</sup> *Ibidem*, 713-716.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 725-727: *luctus monimenta manebunt semper; Adoni, mei, repetitaque mortis imago annua plangoris peraget simulamina nostri*. Trattasi delle Adonie, lamentazioni rituali che avevano luogo in primavera, di cui si veda *infra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 10.2, nota 22.

<sup>17</sup> Sulla vicenda di Mente quale testimonianza dell'esistenza, ancora poco indagata, di ninfe dalla natura infera si veda la breve nota (43) della scrivente in BASSO, PETRACCIA, TRAMUNTO 2011, p. 186.

<sup>18</sup> *Ov. met.* X, 732-739: *nectare odorato sparsit, qui tinctus ab illo intumuit sic, ut fulvo perlucida caeno surgere bulla solet, nec plena longior hora facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus, [...]; brevis est tamen usus in illo; namque male haerentem et nimia levitate caducum excutiunt idem, qui praestant nomina, venti*.

<sup>19</sup> Cfr. APOLLOD. III 14, 4: "Paniassi lo [Adone] dice figlio di Teia re degli Assiri" (trad. a cura di M. G. Ciani); ma cfr. anche: BION. 23-24: "con gemiti acuti si aggira [Afrodite] per le ampie vallate gridando il nome dello sposo assiro" (trad. a cura di O. Vox); MACR. *Sat.* I, 21, 1: *inspecta religione Assyriorum, apud quos Veneris Architidis et Adonis maxima olim veneratio viguit, quam nunc Phoenices tenent*. Secondo Cicerone (*nat. deor.* III, 23, 59), Adone sarebbe stato il paretro della dea siriana Astarte. La certezza di un'origine orientale è sottolineata in RIBICHINI 1981, p. 93; sui rapporti intercorrenti tra Adone e il mondo orientale si veda pure DI FILIPPO BALESTRAZZI 1995, pp. 154-156. Alcuni studiosi, sulla scorta probabilmente di alcune fonti antiche, ipotizzano più specificatamente un'origine cipriota, come ad esempio SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 222 (cfr. APOLLOD. III 14, 3: "Cinira si recò a Cipro [...] ed ebbe due figli maschi, Ossiporo e Adone"; trad. di M. G. Ciani); ma la completa assenza dell'elemento maschile nei rituali che si svolgevano in Grecia, fa escludere a J. Reed una sua possibile trasmissione dall'isola (REED 1995, pp. 318-319). Secondo Burkert l'importanza data da alcuni autori, non solo antichi, a Cipro sarebbe giustificabile dal fatto che l'isola si configura come il centro in cui Semiti e Greci vennero a contatto e in cui possono essere intercorsi quegli scambi, di natura anche culturale, che portarono all'adozione nel mondo greco di Adone; BURKERT 1987, p. 173. Per una panoramica sulla tradizione letteraria relativa al mito si veda: ATALLAH 1966; EMELJANOW 1969, pp. 68-69; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 222; REED 1995, pp. 328 e ss.

<sup>20</sup> *Frg.* 139, Merkelbach, West; i versi sono citati in APOLLOD. III, 4: "a causa dell'ira di Artemide, Adone, ancora giovinetto, fu ferito a morte da un cinghiale durante la caccia" (trad. a cura di M. G. Ciani).

<sup>21</sup> SAPPH. *PLF* *frg.* 23 (a), Loebel, Page (su cui ATALLAH 1966, pp. 93-97); ORPH. *H.* 56.

<sup>22</sup> Trattasi di una cerimonia non ufficiale, a carattere funebre e a cadenza annuale, organizzata e celebrata spontaneamente dalle donne in primavera, prevalentemente sui tetti. Durante le feste, oltre all'apprestamento di banchetti e all'esecuzione di danze frenetiche, si era soliti piantare in una serie di vasi in terracotta ovvero in conchiglie dei semi (finocchio, lattuga, orzo o grano), che venivano innaffiati con acqua calda per favorirne la rapida crescita; erano i cosiddetti "giardini di Adone" (su cui si veda: ATALLAH 1966, pp. 211-228; TORELLI 1997, pp. 251 e ss.). Le piante, indotte così forzatamente alla crescita, morivano dopo poco, simboleggiando la prematura scomparsa del figlio di Mirra, il cui simulacro era esposto adagiato su di un lettino insieme a quello di Afrodite; la statua del bel giovane veniva poi gettata in mare, unitamente alle effimere piantine. Durante la festa le donne intonavano lamentazioni accompagnate da pianti, in ricordo delle lacrime versate da Afrodite a seguito della morte dell'amato. Il culto di Adone si sviluppa in Grecia intorno al VII secolo a.C. come riadattamento, più che di un preciso personaggio mitico, di un modello divino vicino-orientale (così già RIBICHINI 1981, pp. 103-104, ipotesi poi accettata dalla

radici in un accadimento mitico, di cui si ripropongono nella ciclicità della festa gli elementi fondamentali e fondanti, la vicenda leggendaria, seppure non sia registrata per intero dalle fonti, doveva essere, almeno a livello orale, già da tempo ben conosciuta. Bisognerà attendere Apollodoro<sup>23</sup> per avere una prima completa narrazione della storia mitologica, seppure l'autore confessi di averla tratta dal poeta epico Paniassi di Alicarnasso (inizi del V secolo a.C.): Afrodite allorché scorge il bellissimo bambino sbucato da una corteccia legnosa ne rimane talmente affascinata che, dopo averlo avvolto in fasce e posatolo in una cesta, lo consegna a Persefone perché lo nasconda. Ma il superbo fascino del piccolo Adone non lascia indifferente neppure la gelida dea degli inferi, che si rifiuta di riconsegnarlo alla rivale olimpica. È allora che le due divinità, per risolvere la contesa, chiamano quale giudice Zeus in persona, che trova una soluzione di compromesso assai equa: l'anno sarebbe stato diviso in tre parti e Adone ne avrebbe passato un terzo con Afrodite, un terzo con Persefone e l'altro nel luogo in cui avesse preferito<sup>24</sup>. Vinto dall'amore, il bel giovane decide di trascorrere anche la propria parte con Afrodite, cosicché i due vivono una tanto intensa quanto breve passione, subito stroncata dalla morte prematura di Adone a seguito delle ferite infertegli da un cinghiale<sup>25</sup>.

I poeti ellenistici, seppure non manchino di soffermarsi sugli aspetti cultuali legati alle celebrazioni per Adone<sup>26</sup>, si concentrano maggiormente sugli aspetti idillico-bucolici della storia, ponendo l'accento soprattutto sulla dirompente passione amorosa tra Afrodite e il bel giovane, la cui immagine è qui più vicina a quella di un pastorello che non ad un semi-dio<sup>27</sup>, entrambi stretti da un legame sì forte che neppure la morte ha saputo sciogliere. Bione di Smirne nel suo splendido epitaffio in onore di Adone<sup>28</sup>, in cui descrive tutta la drammaticità del dolore di Afrodite per la perdita dell'amato, aggiunge verso la fine del componimento un particolare molto interessante: dal sangue del bellissimo giovane si sarebbe generata la rosa, mentre le lacrime della dea disperata sarebbero state tramutate in anemoni<sup>29</sup>. Il motivo della metamorfosi è pure documentato da Nicandro<sup>30</sup>, seppure in una versione contrapposta rispetto a quella del poeta idillico: il sangue di Adone si trasforma in anemone<sup>31</sup>, mentre le lacrime di Afrodite assumono le sembianze di una profumata rosa; è questa la variante che sarà accreditata dagli autori successivi.

Ovidio, con il racconto delle *Metamorfosi*, sembra inserirsi nel solco di una tradizione ormai consolidata, sia per

maggior parte della critica successiva). Il nome Adone, che deriva dal semitico “*adon*” e cioè “signore”, è in realtà un generico titolo applicabile a qualsiasi divinità, che le donne greche, durante il processo di adozione e riadattamento di culti orientali, hanno poi tramutato in nome proprio (RIBICHINI 1981, p. 101; BURKERT 1987, pp. 169 e ss.; REED 1995, p. 318, nt. 3. Un'analisi dell'etimologia del nome è pure condotta in ATALLAH 1966, pp. 303-308). Nel mondo romano Adone sarà connesso alla crescita dei frutti e delle sementi. È doveroso però precisare che, almeno agli inizi, la ritualità in onore del figlio di Mirra non è legata alla celebrazione dell'agricoltura: le feste mettono infatti in scena una drammatizzazione negativa della fertilità; Adone, in altre parole, simboleggia una sessualità prematura e infertile (così RIBICHINI 1981, pp. 100-101; BURKERT 1987, pp. 174-175; ma soprattutto REED 1995, pp. 324 e ss.). Per una bella analisi dei significati sottesi al culto di Adone si veda: BURKERT 1987, pp. 157-195; ma soprattutto REED 1995.

<sup>23</sup> APOLLOD. III, 14.

<sup>24</sup> Implica chiaramente una ripartizione dell'anno sulla base del ciclo stagionale; è qui che alcuni autori hanno voluto vedere un'origine agraria del figlio di Mirra, interpretandolo come uno spirito del grano e come un dio che muore per poi risorgere; cfr. SCARPI 1996, p. 602.

<sup>25</sup> Il fallimento venatorio di Adone implica probabilmente una registrazione, all'interno del racconto mitico, di un passaggio da un'economia di caccia a un sistema prevalentemente fondato sull'agricoltura, di cui, come sottolineato più volte, il giovane in realtà rappresenta la negazione: si veda la puntuale e bella analisi di PICCALUGA 1977. Sugli aspetti antropologici e religiosi legati al cinghiale e all'uccisione dell'eroe per opera dell'animale si veda ATALLAH 1966, pp. 63-74 e 85-91.

<sup>26</sup> THEOC. *Id.* XV (Le Siracusane o le donne alle Adonie). Per un'analisi dell'idillio quale testimonianza delle feste rituali si veda: ATALLAH 1966, pp. 105-135; TORELLI 1997, pp. 247-251.

<sup>27</sup> “E la bella Citerea, nel pascolare sui monti i suoi capi, Adone non la spinse a tale vetta di delirio che neppure morto lo depone lontano dal suo seno?”: THEOC. *Id.* III. “Non sa che Cipride [...] Adone lo baciò fra i cespugli e fra i cespugli lo pianse”: *ibidem* XX (entrambe le traduzioni sono a cura di O. Vox). Sui testi cfr. EMELJANOW 1969, pp. 68-69.

<sup>28</sup> Per un'attenta analisi dell'opera si veda FANTUZZI 1985.

<sup>29</sup> v. 66. Il tema della trasformazione del sangue purpureo di Adone in rosa sembra essere implicitamente ripreso da PAUS. VI, 24, 7: “perché la rosa e il mirto sono sacri ad Afrodite e associati alla storia di Adone” (trad. a cura di G. Maddoli, M. Nafissi).

<sup>30</sup> Fr. 65, Schneider.

<sup>31</sup> Per quanto concerne il motivo della metamorfosi di Adone in anemone si veda la breve analisi condotta in FORBES IRVING 1990, pp. 279-280.



quel che riguarda il tema della trasformazione del sangue di Adone in anemone, sia per la morte del giovane a causa di un cinghiale. Eppure, non mancano delle variazioni rispetto alla più consueta trama: il classico motivo della disputa intercorsa tra la dea degli inferi e la dea dell'amore è del tutto ignorata dal Sulmonese che, risentendo forse dell'influsso dei poeti ellenistici, in particolare di Teocrito<sup>32</sup>, preferisce concentrarsi sul motivo della passionale relazione tra Venere e Adone. Del tutto sconosciuto nel panorama letterario, e quindi tratto peculiare della fantasia del poeta, è la causa che sottende l'innamoramento di Venere: la distrazione del piccolo Eros che colpisce involontariamente, durante un bacio filiale, la madre.

Tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C. il mito è narrato, oltre che dal Sulmonese, pure da Properzio<sup>33</sup>, seppure in maniera concisa, e da Igino in ben due delle sue opere, le *Fabulae*<sup>34</sup> e il *De Astronomia*<sup>35</sup>. In quest'ultimo scritto ritorna il motivo della disputa tra Proserpina e Venere per il 'possesso' di Adone, seppure trattato in modo diverso rispetto alla tradizione precedente: questa volta a fungere da giudice della contesa è la musa Calliope nominata da Giove, a sua volta precedentemente interpellato dalle contendenti, la quale affida il bel giovane per sei mesi all'anno alternativamente a una delle due dee<sup>36</sup>. Quelle di Igino e, soprattutto, di Ovidio sono le ultime attestazioni un po' corpose relative ad un mito che non sembra aver goduto in seguito di soverchia fortuna. Per quanto concerne i secoli seriori, infatti, la vicenda non è più oggetto di trattazioni complete: citazioni sono ancora fornite da Pausania<sup>37</sup>, da Macrobio<sup>38</sup> e, più volte, da Nonno di Panopoli, in cui si ricorda come il cinghiale colpevole di aver causato la morte del bell'Adone fosse in realtà Marte che, folle di gelosia, si sarebbe vendicato sotto mentite spoglie<sup>39</sup>; ma fatta eccezione per questi esempi "l'Occident n'a longtemps connu la légende d'Adonis qu'à travers les Métamorphoses d'Ovide"<sup>40</sup>.

### 10.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Nel repertorio iconografico il mito di Adone non godette di fama eccezionale, seppure sia discretamente documentato e in epoca greca e in epoca romana, periodo in cui la leggenda sembra essere particolarmente amata soprattutto nelle produzioni pittorica e scultorea, specie nei sarcofagi di età imperiale. Praticamente tutti momenti

<sup>32</sup> Soprattutto *Id.* III e XX.

<sup>33</sup> PROP. II, 13b, 50-55: *testis, cui niveum quondam percussit Adonem venantem Idalio vertice durus aper; illis formosus iacuisse paludibus, illuc diceris effusa tu, Venus, isse coma.*

<sup>34</sup> HYG. *fab.* 58 (Mirra); 248 (Gli uomini uccisi da un cinghiale); 251 (Coloro che, per licenza delle Parche, ritornarono dagli inferi); 271 (Gli efebi più belli). Particolare attenzione merita il racconto 164, che si chiude con un'interpolazione ritenuta opera di Fulgenzio e pertanto espunta dalla maggioranza degli editori, sulla nascita di Adone. Vi si narra di come sia stato Cinira, il padre di Mirra, a infliggere sul corpo ormai legnoso della figlia un colpo di spada, creando così quel varco da cui, in seguito, sarebbe nato il bel bambino; si veda GUIDORIZZI 2000, p. 294, nt. 347.

<sup>35</sup> HYG. *astr.* II, 7.3.

<sup>36</sup> Calliope non sa quanto cara pagherà questa sua decisione: indignata perché Adone non sia stato concesso esclusivamente a lei, Venere si vendica, generando nel cuore delle donne traci un folle amore verso Orfeo, il figlio della musa, le quali, desiderandolo ognuna per sé, ne riducono il corpo in brandelli.

<sup>37</sup> PAUS. II, 20, 6; VI, 24, 7.

<sup>38</sup> SAT. I, 21, 1-3, seppure in questo caso l'interesse del mito sia più che altro legato a generici aspetti culturali e astronomici.

<sup>39</sup> D. 41, 208-211 ("solo dei cinghiali però non vuole [Afrodite] guardare il diletto, come presaga, ché, sotto l'aspetto di un cinghiale, Ares dai denti aguzzi, sputando il veleno letale, avrebbe tessuto, folle di gelosia, il destino mortale di Adone"; trad. a cura di D. Accorinti); 29, 135-136 ("dopo l'ardito figlio di Mirra, Ares, che non conosce dolcezza, ha colpito un altro dolce Adone"; trad. a cura di G. Agosti); 32, 219-220 ("Ares infatti ti doma di una morte prematura come quella del figlio di Mirra"; trad. a cura di G. Agosti). Contraddittori a questo sviluppo degli eventi sembrano invece essere i versi 42, 267-271 e 320-322, da cui pare quasi potersi intuire che la morte di Adone sia stata provocata dal geloso marito della dea, Efesto ("quale dio, quale celeste arte ha fabbricato questi arnesi? Chi li ha fabbricati? Stento a credere che il geloso Efesto per Adone ha costruito queste armi da caccia"; trad. a cura di D. Accorinti; cfr. ATALLAH 1966, p. 56). La versione che vede come protagonista il geloso Ares, tutt'altro che un'innovazione di Nonno, doveva in realtà essere già nota secoli addietro, come ben farebbero supporre due versi attribuiti a Sofocle (TGF 838, Radt) che ricordano la vicenda; tuttavia essa non venne accreditata dagli autori successivi.

<sup>40</sup> ATALLAH 1966, p. 32.

salienti del mito trovano attestazione figurativa<sup>41</sup>, seppure la loro fortuna vari nel corso del tempo assoggettandosi al gusto, alle mode e ai bisogni comunicativi delle diverse epoche; fa eccezione a questo quadro il tema della metamorfosi del sangue del bel giovane in anemone, che sembra non avere alcuna rappresentazione né nella produzione greca né in quella romana.

La storia del figlio di Mirra fa per la prima volta la sua comparsa nel repertorio vascolare greco e magnogreco verso la fine del V secolo a.C., seppure raffigurazioni aventi per oggetto i momenti rituali delle feste in onore di Adone, in particolare la creazione dei famosi giardini, siano già documentate intorno alla metà del V secolo a.C.<sup>42</sup> Le iconografie sui corpi dei vasi sottolineano per lo più gli aspetti passionali della vicenda e ritraggono i due amanti variamente atteggiati: Afrodite che accarezza le spalle del concupito<sup>43</sup> (tav. 58, fig. 213); Adone che, con la lira imbracciata, osserva la sua bella stante mentre soavemente compie il gesto dell'*anakalypsis*<sup>44</sup>; i due giovani seduti vicini<sup>45</sup> o l'uno in braccio all'altro<sup>46</sup>, colti in atteggiamenti intimi su di un carro trainato da cigni<sup>47</sup> (tav. 58, fig. 214) o su un letto<sup>48</sup>. In realtà queste immagini, assai diversificate tanto che non è possibile rintracciare un modello comune, risultano problematiche laddove prive di legende esplicative<sup>49</sup>, giacché si configurano spesso come generiche "scene di coppia" e mancano di elementi connotanti riferibili con precisione alla vicenda mitica. In particolare, la figura di Adone è priva di specifici attributi che ne permettano un sicuro riconoscimento: la bellezza, la giovane età o la clamide, da lui soventemente indossata in qualità di cacciatore<sup>50</sup>, risultano tratti eccessivamente generici per soccorrere in fase interpretativa<sup>51</sup>. All'interno di questo quadro spicca una *pelike* apula in cui è messa in scena per la prima volta la morte di Adone<sup>52</sup> (tav. 58, fig. 215): il bel giovane, semiammantato, è soavemente adagiato su un letto funebre riccamente addobbato, immediatamente accanto a lui è la sua amata, Afrodite, insieme a Persefone; nella parte inferiore sono probabilmente raffigurate delle Muse<sup>53</sup>. La critica ritiene che la

<sup>41</sup> Saranno analizzati in questa sede solo quei momenti della storia mitica trattati anche nelle *Metamorfosi*. Per tal motivo il tema della contesa di Adone tra Afrodite e Persefone e le raffigurazioni aventi per oggetto il solo figlio di Mirra inserito in contesto non narrativo non saranno prese in considerazione. Per un compendio di immagini relative a questi due temi si rimanda a SERVAIS-SOYEZ 1981, pp. 223-224, nn. 5-7 (per la contesa) e p. 223, nn. 1-2 (per Adone solo).

<sup>42</sup> Per un compendio di rappresentazioni vascolari relative alle Adonie e all'allestimento dei giardini effimeri si veda: METZGER 1951, pp. 92-99; ATALLAH 1966, pp. 177-201 e 217-226; SERVAIS-SOYEZ 1981, pp. 227-228, nn. 45-51; TORELLI 1997, pp. 258-263.

<sup>43</sup> *Hydria* attica a figure rosse, Pittore di *Meidias*, da Populonia, 410 a.C., Firenze, Museo Archeologico; su cui: BEAZLEY 1963, p. 1312, n. 1; ATALLAH 1966, pp. 201-203; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 224, n. 10.

<sup>44</sup> *Lekythos* attica a figure rosse, Pittore di Aison, da Atene, fine del V secolo a.C., Parigi, Museo del Louvre; su cui: BEAZLEY 1963, p. 1175, n. 7; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 224, n. 8.

<sup>45</sup> *Oinochoe* attica a rilievo, fine del V secolo a.C., Leningrado, Ermitage; su cui: ATALLAH 1966, pp. 203-204; ZERVOUDAKI 1968, p. 32, n. 59; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 224, n. 9.

<sup>46</sup> *Lekythos* plastica dipinta, da Corinto, metà del IV secolo a.C., Berlino Staatliche Museen; su cui: ATALLAH 1966, p. 171; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 228, n. 53 (in questo caso l'attribuzione con al mito è data con il beneficio del dubbio).

<sup>47</sup> *Pelike* apula, prima metà del IV secolo a.C., Berlino, Staatliche Museen; su cui: ATALLAH 1966, p. 171; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 228, n. 56 (anche in questo caso l'interpretazione è riferita come dubbiosa).

<sup>48</sup> Anforetta, Ruvo, Collezione Torno, Museo Caputi; su cui: ATALLAH 1966, p. 171; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 228, n. 56 (qui l'identificazione delle figure con i personaggi del mito non convince del tutto e si prospetta l'ipotesi di una più generica scena matrimoniale).

<sup>49</sup> L'unica legenda che individua senza ombra di dubbio i personaggi raffigurati con i protagonisti della vicenda mitica compare su una *hydria* attica, di cui si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 43.

<sup>50</sup> Il Metzger individua un legame stretto e univoco tra Adone e la clamide, quasi fosse un suo specifico attributo: "une chlamyde, alors que cette pièce de vêtement est l'attribut constant d'Adonis sur les monuments de la chasse fatale qui nous ont été conservés" (METZGER 1951, p. 90). In realtà la clamide, tutt'altro che elemento caratteristico della sola figura di Adone, è semmai volta a connotare il giovane semplicemente in qualità di cacciatore (si vedano ad esempio le iconografie relative a Meleagro o Ippolito trattati in questa sede).

<sup>51</sup> Cfr. ATALLAH 1966, pp. 169 e ss. La difficoltà nel riconoscere con precisione i protagonisti del mito in scene passionali che ben si potrebbero adattare a qualsiasi immagine di coppia è pure evidenziata nel compendio di rappresentazioni relative ad Adone redatto dalla Servais-Soyez in cui, prudentemente, sei tra vasi attici e magnogreci senza alcuna legenda sono dati con il beneficio del dubbio; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 228, nn. 52-57.

<sup>52</sup> Cosiddetta "pelike Santangelo", Pittore di Dario, da Canosa, 340 a.C. ca., Napoli, Museo Archeologico Nazionale; su cui: ATALLAH 1966, pp. 205-207; BERGER-DOER 1979; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 223, n. 5; TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, p. 490, n. 24; TORELLI 1997, pp. 272-273; DE CARO 2003, p. 81; TODISCO 2003, p. 455 con bibl.

<sup>53</sup> Così: SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 223, n. 5; TODISCO 2003, p. 455. TORELLI 1997, p. 273 e DE CARO 2003, p. 81 ipotizzano invece

raffigurazione sia da ricondurre ad una perduta tragedia di Dioniso I, tiranno di Siracusa, che si diletto nel creare un'opera teatrale dal titolo *Adonis*<sup>54</sup>. Ma non è altresì improbabile che nell'immagine del figlio di Mirra giacente sul letto si celi un rimando alla complessa ritualità delle Adonie, in cui il simulacro del giovane era adagiato su un giaciglio e onorato con fiori<sup>55</sup>.

Prima di entrare con prepotenza nel repertorio figurativo dell'*Urbe*, il mito del bel mortale amato da una dea tocca anche il mondo etrusco, in cui sembra godere di una discreta fortuna. Ugualmente alla produzione vascolare greca, particolarmente apprezzate, soprattutto nel repertorio di specchi bronzei, sono le immagini aventi per oggetto i due amanti, sovente raffigurati in scene a carattere intimistico. Le iconografie, tra loro piuttosto simili, ritraggono Adone, spesso vestito di solo mantello, seduto su una *kline* alla presenza di Afrodite/Turan, completamente ammantata e dotata di diversi attributi<sup>56</sup>. Un monumento funerario in argilla<sup>57</sup> ripropone invece, in tutto il suo desolante realismo, la morte di Adone (*tav. 58, fig. 216*): il giovane giace esanime su un ricco letto, ai cui piedi è accucciato il fedele compagno di caccia; sulla coscia sinistra dell'eroe è ben visibile la ferita mortale procuratagli dal cinghiale.

Nel mondo romano il mito del bel figlio di Mirra godrà di un periodo di insuperata fortuna, come testimoniano i numerosi esempi di pitture e sarcofagi che più e più volte si diletano nel mettere in scena i diversi momenti di quella passionale storia che vide coinvolti il più affascinante tra i mortali e la più seducente delle dee. Anche nella produzione glittica il mito non sembra del tutto sconosciuto, seppure molte delle testimonianze attribuitegli dalla critica risultino spesso di dubbia interpretazione. Invero, le immagini raffigurano scene di connubio tra due amanti variamente atteggiati che, non recando specifici attributi, rendono ardua una loro sicura identificazione con i personaggi del mito. L'unico pezzo attribuibile con un buon grado di certezza alla leggenda in esame è un cammeo in vetro (*tav. 59, fig. 217*), firmato da Sostrato<sup>58</sup>, che raffigura Venere e Adone semidistesi e abbracciati l'uno all'altra, alla presenza di un erote; sulla sinistra della piccola composizione è presente un'altra figura femminile, forse Persefone, che reca una tra le mani uno scrigno, probabile allusione agli antefatti della vicenda. In nessun modo questa iconografia può essere accostata al racconto fornito da Ovidio, che ignora completamente il tema della rivalità tra le due dee, episodio a cui invece sembra implicitamente alludere la gemma<sup>59</sup>.

Ma è con la pittura che, come anticipato poco sopra, fioriscono numerose le rappresentazioni aventi per oggetto il mito del fanciullo nato da un albero e amato da Venere. In tutto l'impero si conoscono circa sedici attestazioni

una generica scena di gineceo.

<sup>54</sup> BERGER-DOER 1979, p. 124; ma soprattutto SIMON 1982c, pp. 481 e ss.; ipotesi ripresa e accettata anche da TODISCO 2003, p. 455.

<sup>55</sup> Si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 10.2, nota 22. Seppure di poco più tardo, particolarmente interessante è il confronto con quanto scriverà Teocrito (*Id.* XV, 125-128) raccontando, tramite la voce di due fanciulle che partecipano alle Adonie, lo svolgimento della festa funebre e gli aspetti rituali ad essa legati: "e sopra, coperte di porpora più molli del sonno [...] «Il letto è stato preparato per il bell'Adone [...], lo occupa Adone dal braccio roseo!»" (trad. a cura di O. Vox). Un rapporto con l'idillio teocriteo è peraltro instaurato dalla BERGER-DOER 1979, pp. 124-125. Una descrizione assai simile ricorre pure in BION. 70-74: "lascia che Adone abbia il tuo letto, o Citerea, ora che è morto [...] adagialo nelle morbide coltri in cui era solito passare la notte [...] in un letto tutto d'oro deponi Adone" (ed. critica a cura di J. D. Reed).

<sup>56</sup> Per una panoramica sulle rappresentazioni che compaiono sugli specchi etruschi si veda SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 223, n. 6; p. 225, nn. 16-20; p. 226, n. 29.

<sup>57</sup> Da Toscanella, fine del III secolo a.C. ca.; Roma, Museo Gregoriano Profano; su cui: ATALLAH 1966, p. 77; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 226, n. 33.

<sup>58</sup> Cammeo in vetro, Collezione privata; su cui: VOLLLENWEIDER 1966, p. 101, n. 25.8; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 225, n. 25; TOSO 2007, p. 220. Sul mito di Adone nella produzione glittica si veda *IBIDEM* pp. 219-220.

<sup>59</sup> L'immagine può essere semmai avvicinabile al racconto fornito in APOLLON. III, 14. A parere di GIULIANO 1989, p. 25, il motivo erotico è di chiara derivazione ellenistica, più specificatamente alessandrina. Esso ricorre già in un cammeo in sardonica (Parigi, Bibliothèque Nationale; su cui SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 224, n. 15), di età ellenistica, in cui in un'ambientazione chiaramente boschiva sono raffigurati Venere e Adone seduti l'uno vicino all'altra immediatamente sopra l'imboccatura di una grotta; ai due amanti un albero verdeggianti regala ombra con la sua folta chioma. La medesima atmosfera idillica sarà evocata nelle *Metamorfosi* di Ovidio: *ecce, opportuna sua blanditur populus umbra datque torum caespes* (X, 554-556). Il pezzo però lascia spazio a numerosi dubbi relativamente all'interpretazione, giacché i due protagonisti non recano alcun attributo specifico che permetta di identificarli con certezza.

figurate, di cui la maggior parte provengono dal comprensorio pompeiano, seppure non manchino esempi anche da Roma e dalla Gallia<sup>60</sup>. Sicuramente il tema che godette di una particolare fortuna è quello della morte del figlio di Mirra, ma sono anche attestati, seppur in numero decisamente più ridotto, i momenti relativi all'idillio amoroso e alla nascita dell'affascinante pargolo da un albero.

Per quanto concerne il primo tema, le numerose raffigurazioni, di cui l'immagine più completa e complessa è restituita dalla Casa dell'Adone ferito<sup>61</sup> (*tav. 59, fig. 218*), mettono in scena il figlio di Mirra, leso alla coscia e abbandonato sul grembo di Venere, la quale, assisa immediatamente dietro l'amato, lo sorregge; completano la scena una serie di amorini, il cui numero varia nelle diverse repliche, intenti con premura a curare la ferita del bel cacciatore. La ripetizione pedissequa nelle diverse pitture dei medesimi schemi iconografici, salvo lievi varianti nella posizione del braccio non portante di Adone, lascia intendere l'ispirazione ad un comune e importante modello, forse ellenistico e anch'esso pittorico<sup>62</sup>, di cui la migliore copia in ambito campano è stata eseguita dagli artigiani che lavorarono alla Casa dell'Adone ferito e che, in seguito, potrebbe essersi a sua volta insinuata come modello per le meno raffinate repliche locali<sup>63</sup>. Ora, in nessun modo questa pur famosa composizione, reiterata sì tante volte, può essere messa in rapporto con il testo ovidiano, che evoca un'immagine ben diversa: il bel giovane giace agonizzante in terra e verso di lui accorre, straziata, Venere strappandosi i capelli, stracciandosi le vesti e battendosi il petto. Decisamente più pregnanti sono invece le tangenze che si possono instaurare tra la raffigurazione e l'epitaffio di Bione in onore dell'eroe: "giace lo splendido Adone in coltri purpuree e attorno a lui gli Eroti piangenti gemono rumorosamente [...], chi ha sciolto i calzari di Adone, alcuni portano acqua in un lebete d'oro, altri gli lavano le cosce"<sup>64</sup>.

Si distacca invece da questo compatto gruppo di attestazioni un frammento di affresco, datato alla fine del I secolo

<sup>60</sup> Bibliografia alle note seguenti. Al conteggio delle testimonianze sarebbero inoltre da aggiungere altre tre pitture andate irrimediabilmente distrutte o ad oggi completamente evanescenti, ma di cui si conserva memoria del soggetto grazie ai primi scopritori di Pompei, che annotarono nelle relazioni di scavo le raffigurazioni di affreschi già all'epoca poco leggibili. Trattasi delle pompeiane case: di Trittolemo VII 7, 5, ambiente (m), parete nord, tratto centrale, IV stile, quadro raffigurante Venere e Adone (PPM VII, p. 240); di Modesto VI 5, 13, tablinio (7), parete nord, pittura con Adone (PPM IV, p. 344); degli Epigrammi V 1, 18, tablinio (g), pittura con Venere e Adone (PPM III, pp. 545-546). Dubbioso risulta invece l'inserimento nel novero delle attestazioni di una pittura proveniente dalla Casa di Ganimede VII 13, 4.17-18 (ambiente (i), edicole centrali, ad oggi note solo da disegni, IV stile (?); PPM VII, p. 634-635), in cui è raffigurato un giovane stante, interpretato come l'eroe solo sulla base della sua associazione con un'altra pittura, nel medesimo ambiente, in cui è ritratta Venere Pescatrice.

<sup>61</sup> VI 7, 18, *viridarium* (14), parete nord, tratto centrale, 68-79 d.C. (ATALLAH 1966, pp. 110-111; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 226, n. 35; PPM IV, pp. 428-430). Le altre attestazioni provengono dalle pompeiane case: di *Successus* I 9, 3, ambiente (5), parete est, tratto centrale, zona mediana, IV stile (PPM I, pp. 948-951); VII 13, 8.14, cubicolo (5), perduta (PPM VII, p. 643); VI 16, 26, triclino (g), parete nord, tratto ovest, IV stile (PPM V, p. 902); di Apollo VI 7, 23, tablinio (7), parete sud, tratto centrale, età neroniana (PPM IV, p. 489); dei Dioscuri VI 9, 6.7 cubicolo (44), parete nord, tratto centrale, IV stile (PPM IV, pp. 930-931); di Meleagro VI 9, 2.13, peristilio (16), IV stile, Napoli, Museo Archeologico Nazionale (PPM IV, p. 717); di Bacco VII 4, 16, *oecus* (8), (PPM VI, p. 980); del Forno di ferro VI 13, 6, cubicolo (4), IV stile, perduta (PPM V, p. 165); della Calce (?) VII 5, 28, ala (6), IV stile, nota solo da un disegno di F. Morelli (PPM *Disegnatori* 1995, pp. 113, 116). Agli esemplari pompeiani si aggiungono: frammento di pittura murale, origine sconosciuta, fine del I secolo a.C., Parigi, Museo del Louvre (DEVAMBEZ 1951; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 226, n. 36); pittura da Boulton-sur-Suippe (Marna), epoca severiana (ALLAG, BARDOUX, CHOSSENOT 1988).

<sup>62</sup> Non pare errato avallare l'ipotesi avanzata in PPM IV 1993 p. 428 per cui si vorrebbe ubicare l'originale in un qualche celebre *Adonion*. Questi luoghi di culto, non diversamente rispetto a molti altri del mondo antico, dovevano essere costellati di immagini relative ad Adone, che divenivano assai numerose soprattutto durante la celebrazione delle feste in suo onore. A tal proposito, Stefano di Bisanzio nella sua *Alexandreia* cita l'esistenza di un gruppo scultoreo ritraente Venere e il figlio di Mirra, ubicato nell'*Adonion* di Alessandria al Latmos e da lui attribuito, forse erroneamente, a Prassitele; si veda DI FILIPPO BALESTRAZZI 1995, p. 146. Si cfr. pure THEOC. *Id.* XV, 78-86, in cui le protagoniste, durante la festa delle Adonie, ammirano entro una struttura cultuale degli arazzi che dovevano raffigurare il bel giovane amato da Afrodite.

<sup>63</sup> Dall'archetipo erano tratte sia intere composizioni che *excerpta* relativi per lo più alla sola figura di Adone, circondato da uno o due amorini.

<sup>64</sup> vv. 79-84 (ed. critica a cura di J. D. Reed). Peraltro, sempre in BION. 41 è esplicitamente ricordato il motivo della ferita di Adone sulla candida coscia. Un rapporto di dipendenza del testo di Bione dall'immagine pittorica sembra essere evocata in ATALLAH 1966, pp. 110 e ss. ("si la tapisserie de Théocrite représente plusieurs Amours, ils auraient, d'après Bion, qui semble lui aussi décrire une peinture"; p. 110). Il rapporto inverso è invece sottolineato in ALLAG, BARDOUX, CHOSSENOT 1988, p. 102 ("on pourrait presque considérer cette œuvre comme l'illustration d'un texte du poète alexandrin Bion").



a.C. e conservato al Louvre<sup>65</sup>, in cui è sempre messa in scena la morte di Adone, ma in una soluzione figurativa assai diversa (tav. 59, fig. 219): entro una quinta scenografica all'aperto, come sottolinea l'albero al centro dell'immagine, è rappresentato Adone accasciato supino su un masso, che gli funge quasi da *kline*, verisimilmente dolorante a causa della mortale ferita infertagli da quel cinghiale che fugge sulla destra della composizione; verso l'amato in procinto di spirare accorre Venere con moto frenetico, come testimonia la veste svolazzante. Nell'osservare l'immagine risuonano con forza nella mente i versi ovidiani: *trepidumque e tuta petentem trux aper insequitur, totusque sub inguine dentes abdidit et fulva moribundum stravit harena [...] utque aethere vidit ab alto exanimem inque suo iactantem sanguine corpus, desiluit*<sup>66</sup>. Ora, sulla base delle strette tangenze che di fatto intercorrono tra il testo e la rappresentazione figurata, non pare del tutto errato riconoscere nella pittura una situazione "ovidiana". Suggestivo è a questo punto pensare che nella mente del poeta augusteo sia stata in qualche modo presente una simile immagine, verisimilmente non il nostro affresco, ma probabilmente il suo archetipo<sup>67</sup>, e da cui potrebbe essere stato in qualche modo influenzato durante la creazione dei propri versi.

Alcune perplessità destano invece quelle pitture in cui la critica ha voluto riconoscere la messa in scena dell'idillio tra Venere e Adone<sup>68</sup> (tav. 59, fig. 220), giacché gli unici attributi che di fatto caratterizzano il giovane, cioè le lance, sono fin troppo generici per accettare con piena sicurezza questa interpretazione. Le composizioni vedono comparire, in una quinta scenografica all'aperto, il figlio di Mirra adagiato nel grembo della sua bella, che osserva interessato un oggetto (forse un nido di amorini) che lei stessa gli porge. Pur accettando, con delle riserve, l'interpretazione del soggetto rappresentato con il mito di Venere e Adone non è in alcun modo possibile accostare i quadri al testo delle *Metamorfosi*, giacché si tratta di schemi che nulla hanno a che vedere con quanto ci restituisce la chiara descrizione del poeta, che immagina i due mollemente distesi su un morbido prato all'ombra di un poppo, con la dea che poggia il capo sul petto dell'amato.

Merita invece particolare attenzione, in virtù dei sottili legami con il testo del Sulmonese una pittura, proveniente dalla Casa dei Dioscuri a Pompei<sup>69</sup>, in cui è rappresentata la nascita del più bel bambino tra i mortali<sup>70</sup> (tav. 60, fig. 221). È qui raffigurata una Ninfa che, su di un morbido prato in prossimità di un rivolo d'acqua, regge tra le mani un pargoletto<sup>71</sup>, che sembra essere stato appena estratto da quell'albero che vi si erge alle spalle, quasi

<sup>65</sup> Di cui si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 61. La pittura è stata acquistata dal Louvre in una vendita pubblica ed è purtroppo del tutto sconosciuta la sua origine. L'affresco, a cui faceva da *pendant* un altro pannello raffigurante il mito di Orfeo ed Euridice, è di fattura assai modesta ed è verisimilmente copia di una più importante composizione urbana; le sue dimensioni fanno ipotizzare un alloggiamento nella zona del plinto (DEVAMBEZ 1951, p. 76).

<sup>66</sup> Ov. *met.* X, 713-722: "il truce cinghiale [...] si mette a inseguire il giovane spaventato che cerca scampo, gli affonda le zanne nell'inguine e lo abbatte già quasi morto nella bionda rena [...]. E quando dall'alto cielo [Venere] vide quel corpo esanime che si dibatteva nel suo stesso sangue, saltò giù" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>67</sup> Il modello potrebbe avere un'origine pittorica, anche se non si può del tutto escludere che possa essere stato codificato nella produzione tessile; raffigurazioni del soggetto nei drappi intessuti sono infatti note dalle fonti (si veda *supra* nel presente paragrafo, note 62 e 64).

<sup>68</sup> Provenienti dalla pompeiane case: dei Capitelli colorati VII 4, 31, 51, esedra (22), parete nord, 70 d.C. ca. (SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 225, n. 22; PPM VI, pp. 1040-1041); del Citarista I 4, 5.25, triclinio (37), parete sud, quadro centrale, IV stile (PPM I, pp. 130-131), seppure quest'ultima sia stata interpretata da molti studiosi come il momento in cui Adone, ferito a morte, reclina agonizzante il capo in grembo ad Afrodite. Ma a ben vedere non vi sono elementi che portino ad avallare una simile interpretazione: gli amorini medici sono del tutto assenti e sulla coscia del giovane non è visibile alcuna lesione. Inoltre, seppure la pittura sia conservata solo per la porzione inferiore, gli schemi iconografici dei protagonisti sono assai diversi rispetto a quelli che caratterizzano la scena della morte e appaiono invece perfettamente assimilabili a quelli che compaiono nell'affresco della Casa dei Capitelli Colorati.

<sup>69</sup> VI 9, 6.7, *oecus* (43), parete nord, tratto centrale, IV stile (ATALLAH 1966, pp. 41-42; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 223, n. 3; BERGER-DOER 1992, p. 692, n. 4; PPM IV, p. 919); dalla medesima casa, si ricorda, proviene pure una pittura raffigurante la morte di Adone (di cui *supra* nel presente paragrafo, nota 61).

<sup>70</sup> Seppure questa sia l'interpretazione ad oggi più accreditata dalla critica, sono state formulate, nel corso del tempo, altre ipotesi: Dioniso bambino accudito dalle Ninfe o Teti che immerge Achille nelle acque dello Stige; si veda in generale: ATALLAH 1966, p. 41 (con disamina delle diverse ipotesi); SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 223, n. 3; BERGER-DOER 1992, p. 692, n. 4; PPM IV 1993, p. 919.

<sup>71</sup> È questo il gruppo che ha fatto sorgere a molti il dubbio che la raffigurazione mettesse in scena Teti nell'atto di immergere Achille nelle acque dello Stige. Ma questa interpretazione, ad una più approfondita analisi degli schemi iconografici, non sem-



a fungere da quinta scenografica. Ma ad uno sguardo più approfondito la pianta pare quasi riproporre dei tratti antropomorfi: i due rami frondosi possono facilmente essere assimilati a delle braccia umane, mentre quel pezzo di tronco che si erge tra le ramificazioni ricorda da vicino un capo; è forse in questo modo che l'artigiano ha voluto rappresentare Mirra tramutata in albero, mentre ha appena partorito il piccolo Adone. E suggestivamente la porzione inferiore di tronco, immediatamente dietro la figura del bambino, non ha un andamento longilineo, ma sembra quasi essere rigonfia, a rievocare forse il ventre della puerpera (*media gravidus tumet arbore venter*<sup>72</sup>). Peraltro, un elemento che riconduce in maniera decisa al mondo del parto è la figura femminile in primo piano, sulla destra della composizione: a differenza delle altre fanciulle, ben identificabili come ninfe dall'abbigliamento e dall'acconciatura, questa non solo è interamente vestita, ma mostra anche un copricapo che è quello tipico di balie e nutrici<sup>73</sup>. Spontaneo a questo punto sorge il confronto con quella brillante immagine suscitata dalle parole ovidiane: *arbor agit rimas et fissa cortice reddit onus, vagitque puer; quem mollibus herbis naides inpositum lacrimis unxere parentis*<sup>74</sup>. Sulla scorta delle strette tangenze che intercorrono tra il testo e la raffigurazione è forse possibile interpretare quel rivolo d'acqua che nella pittura scorre ai piedi delle Naiadi, come le molteplici stille versate da Mirra durante il difficile parto, lacrime che le solerti Ninfe avrebbero poi utilizzato per lavare Adone. Ma le concordanze tra testo e immagine si fanno tanto più stringenti e significative se si pensa che, da una parte, il momento della nascita è descritto con profusione di dettagli dal solo Ovidio, l'unico che "costruisce" con le parole una complessa scena in cui partecipano anche le Ninfe e, dall'altra, che prima di questa pittura il tema non è altrimenti documentato nel repertorio figurativo. Piace a questo punto suggerire, vista la forte interdipendenza che intercorre tra i due piani narrativi, il riconoscimento nella composizione in esame di una *situazione "ovidiana"*<sup>75</sup>.

L'episodio della nascita ricorre pure in un altro affresco, più tardo e proveniente dalle Terme di Tito a Roma<sup>76</sup> (tav. 60, fig. 222), in cui è riproposta l'immagine della ninfa accucciata che reca tra le braccia un pargoletto in prossimità di un albero, ma nel complesso l'atmosfera evocata da questa immagine è assai diversa rispetto alla precedente e quanto mai distante dalle parole ovidiane. Difatti, non solo l'esile alberello ha perso ogni tratto antropomorfo, ma è altresì trattenuto da Venere che, stante, assiste insieme a Persefone alla nascita di Adone. Ora, nel brillante racconto di Ovidio non è mai menzionata la presenza delle due dee durante il parto miracoloso e, ugualmente, del tutto ignota è la successiva controversia per il fascinoso pupetto a cui, invece, sembrerebbe implicitamente alludere l'iconografia<sup>77</sup>.

La storia che ha come protagonista la strana coppia di giovani amanti, dea lei mortale lui, è rappresentata pure sui preziosi mosaici in tessere policrome. In tutto l'*orbis romanus* si conoscono almeno otto esemplari: quattro dei quali sono concentrati nella penisola iberica, che pare aver apprezzato particolarmente il mito, gli altri provengono

bra essere particolarmente calzante, giacché Teti è quasi sempre raffigurata mentre, stante o genuflessa, regge il figlio a testa in giù con una sola mano, carpendolo per una caviglia o per il polpaccio. Per un'analisi del repertorio iconografico relativo a Tetide che immerge il figlio nelle acque turbolenti dello Stige si rimanda a GHEDINI 2009, pp. 51-60.

<sup>72</sup> Ov. *met.* X, 505.

<sup>73</sup> Si veda, a titolo puramente esemplificativo, l'iconografia della nutrice come compare sui sarcofagi relativi al mito di Ippolito; si veda in generale KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 150-153 (per i manufatti urbani) e pp. 393-398 (per quelli attici).

<sup>74</sup> Ov. *met.* X, 512-514: "la corteccia dell'albero si fessura, e dalla fessura viene alla luce un essere vivo. Il piccolo vagisce, le Naiadi lo depongono sulla tenera erba e lo ungono con le lacrime della madre" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>75</sup> Lo stretto rapporto che si evince tra la rappresentazione e il testo di Ovidio è pure sottolineato in SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 229. Per una interessante analisi sulla continuità del tema della nascita in età medioevale e rinascimentale, seppur con soluzioni figurative assai diverse rispetto a quelle di età romana, e i puntuali raffronti che si instaurano con il racconto del poeta augusteo, tanto da far ipotizzare una materiale presenza delle *Metamorfosi* all'interno delle botteghe, si veda: VERONESE 2002.

<sup>76</sup> L'esemplare è ad oggi distrutto e si conserva solo una sua riproduzione nel catalogo di REINACH 1922, p. 64, n. 3; sulla pittura si veda anche: SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 223, n. 4; BERGER-DOER 1992, p. 692, n. 5.

<sup>77</sup> La presenza di Venere che assiste alla venuta al mondo del pargoletto sembra semmai rievocare il racconto di APOLLOD. III, 14. Il tema della nascita è pure documentato su alcune monete di Myra di Licia e di Afrodizia di Caria (*BMC Caria* 1964, p. 34, n. 55; *BMC Lycia* 1964, p. 71, n. 11; ATALLAH 1966, pp. 42-43; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 223, n. 2; BERGER-DOER 1992, p. 692, n. 3a per Myra; 3 b-c per Afrodizia), databili tra la fine del II e il terzo venticinquennio del III secolo d.C. Le emissioni delle due città raffigurano un albero ramificato, da cui in alcuni casi si erge una figura femminile gravida, circondato da uno o due personaggi armati di bipenne.

dalla zona orientale dell'impero. Il tema che certamente godette di maggiore fortuna è quello della partenza per la caccia, documentato su tre dei quattro mosaici spagnoli<sup>78</sup> e su uno da Antiochia<sup>79</sup>, le cui iconografie ricordano da vicino quelle che compaiono sui sarcofagi coevi; ma questo momento, come già precedentemente sottolineato, è del tutto sconosciuto nelle *Metamorfosi* di Ovidio. I restanti quattro esemplari mettono in scena invece degli episodi che trovano rispondenza con il testo del poeta augusteo, ossia l'idillio amoroso (Atto I, Scena 3) e la caccia al cinghiale (Atto II, Scena 1). Il primo tema è attestato su due mosaici di provenienza orientale: uno da Antiochia, di dubbia interpretazione e di cui non rimane altro che la parte inferiore della composizione<sup>80</sup> (tav. 60, fig. 223) e uno da Madaba<sup>81</sup> (tav. 60, fig. 224). In linea generale le rappresentazioni vedono Venere e Adone assisi l'uno vicino all'altra, seppure in contesti assai diversi: su due seggi e in un ambiente d'interno, come inducono a supporre gli oggetti d'arredo ancora visibili nella parte inferiore della composizione siriana; in un contesto all'aperto, seduti su un letto e circondati da Grazie e amorini colti in atteggiamenti di giocosa quotidianità, nella fresca e assai vivace composizione giordana. Queste iconografie non possono in alcun modo essere accostate al testo ovidiano che, seppure ambienta la vicenda all'aperto come nel mosaico di Madaba, evoca scenari assai diversi: scritto ed immagine in questo caso non sono mai stati tanto distanti.

L'episodio della caccia è anch'esso documentato in due esemplari provenienti da opposti ambiti: Antiochia<sup>82</sup> e Carranque<sup>83</sup>. Il primo esemplare (tav. 61, fig. 225) mette in scena il bel giovane, accompagnato da un segugio, alle prese con un feroce cinghiale che sembra sbucare da un folto canneto palustre. L'iconografia ripropone quella propria di Meleagro: l'eroe colto in posizione di affondo, nell'atto di conficcare la lancia sulla fronte dell'irsuto nemico è assai distante da quel giovane che, secondo Ovidio, lancia un giavellotto ferendo il cinghiale, ma è poi costretto a scappare, inseguito dall'animale che è riuscito a liberarsi dal pungente ferro della lancia. Qualche suggestione in più sembra regalare invece il mosaico spagnolo (tav. 61, fig. 226). È qui riproposto il momento della caccia del bel figlio di Mirra, a cui si aggiunge, sulla porzione sinistra della composizione, l'immagine di Venere che mostra a Marte la tragica fine a cui sta andando incontro l'amato, a causa della sua folle gelosia<sup>84</sup>; nel campo compaiono due cani enormi e il retro di un cinghiale che scappa cercando rifugio addirittura fuori dal

<sup>78</sup> Cádiz, Arco de la Frontera, villa di "El Santiscal", IV secolo d.C.; su cui: DE MORA-FIGUEROA 1977, pp. 351-352 (che ipotizza una derivazione della scena dalla perduta tragedia euripidea *Stheneboia*); BLÁZQUEZ 1982, pp. 50-51, n. 41; SAN NICOLÁS PEDRAZ 1994, p. 398. Tarragona, dalla "cantera del puerto", III secolo d.C.; su cui: BALIL 1989; SAN NICOLÁS PEDRAZ 1994, p. 400. Perduto, Itàlica (Sevilla), mosaico di Galatea, inizi del III secolo d.C.; su cui: BLANCO FRELJEIRO 1978, pp. 54-55, n. 42; SAN NICOLÁS PEDRAZ 1994, p. 400; in CELESTINO 1977, pp. 361-366 la rappresentazione viene interpretata come Meleagro e Atalanta.

<sup>79</sup> Antiochia, Casa del Pavimento Rosso, stanza I, metà del II secolo d.C.; su cui: LEVI 1947, pp. 80-82; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 226, n. 31.

<sup>80</sup> Casa dell'Atrium 10-N, Princeton, Art Museum, I secolo d.C.; su cui: LEVI 1947, pp. 24-25; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 225, n. 23. L'interpretazione della scena figurata, assolutamente priva di specifici attributi, è affidata unicamente agli elementi che caratterizzano il giovane e che compaiono, superstiti, nella parte bassa della composizione: una lancia e un cane.

<sup>81</sup> Chiesa della Vergine Maria, in origine edificio pubblico (?), metà del VI secolo d.C.; su cui: ZAYADINE 1984, p. 1112, n. 8; IDEM 1986, pp. 421-424. In questo caso la rappresentazione può essere ricondotta con assoluta certezza al mito di Venere e Adone grazie alle legende che identificano, senza ombra di dubbio, i protagonisti dall'aspetto e dagli atteggiamenti del tutto umani con quelli del mito. A questi due esemplari alcuni studiosi aggiungono anche un mosaico da Lixus (Casa di Marte e Rea Silvia, 250-300 d.C., Tétouan, Museo Archeologico), in cui è raffigurata una scena di coppia, circondata da eroti; così ad esempio SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 225, n. 24; BLÁZQUEZ 1982, p. 51. L'assoluta genericità della scena e la mancanza di ogni specifico attributo che permetta di interpretare con un buon grado di certezza questa immagine con il mito di Venere e Adone, ha indotto molti studiosi ad escluderlo dal novero delle attestazioni; così già BALIL 1989, p. 203; posizione condivisa dalla maggior parte della critica successiva.

<sup>82</sup> Complesso di Yakto, stanza B, 450-500 d.C., Antiochia, Museo Nazionale. Nel tappeto musivo, cosiddetto di *Megalopsychia* dal nome della dama posta entro clipeo centrale, sono messi in scena diversi personaggi connotati da nomi dal sapore mitologico, Adone, Narciso, Atteone, Ippolito, Tiresia e Meleagro, mentre combattono contro numerose fiere, alcune di origine chiaramente esotica; intorno è un bordo con scene di vita quotidiana. Su cui: LEVI 1947, 326-345; LASSUS 1969; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 226, n. 31.

<sup>83</sup> Toledo, villa, *oecus*, fine del IV secolo d.C.; su cui: BALIL 1989, p. 203, nt. 1; FERNÁNDEZ-GALIANO, PATÓN LORCA, BATALLA CARCHENILLA 1994, p. 324; SAN NICOLÁS PEDRAZ 1994, p. 400.

<sup>84</sup> In BLÁZQUEZ, LÓPEZ MONTEAGUDO 1990, pp. 65-66, la scena è interpretata come caccia calidonia e nella figura femminile si riconosce Atalanta.

pavimento musivo. Ora, sebbene l'episodio di Venere e Marte sia del tutto sconosciuto al racconto di Ovidio<sup>85</sup>, qualche attenzione in più merita l'immagine della venagione e in particolare suscita notevole interesse la lancia spezzata al di sotto della zampe del cinghiale, che subito richiama alla memoria il famoso giavellotto che: *protinus excussit pando venabula rostro sanguine tinta suo, [...] trux aper inequitur*<sup>86</sup>. Niente più che semplici suggestioni, le quali purtroppo paiono subito esaurirsi nello schema del bel giovane, che ripropone quello proprio di Meleagro durante la battuta calidonia; un'immagine questa quanto mai distate dal valoroso fuggitivo del racconto del poeta augusteo. Epperò, certa parte della critica è concorde nel riconoscere nella rappresentazione in esame un implicito riferimento, unico in tutto il repertorio iconografico, alla metamorfosi di Adone in anemone<sup>87</sup>. L'indizio chiamato ad avvallare questa ipotesi è il bocciolo posto dinnanzi al piede sinistro del figlio di Mirra, lontana rievocazione degli effimeri fiori nati dal sangue del bel giovane, una trasformazione che, come noto, chiude il racconto delle *Metamorfosi*. Tuttavia all'interno del panorama letterario Ovidio non è il solo a ricordare la trasformazione floreale di Adone e nell'immagine sono completamente assenti elementi utili a istituire un confronto diretto con la brillante descrizione del poeta augusteo: la presenza del fiore a questo punto non può essere essa sola, purtroppo, indicativa di un effettivo riecheggiamento delle parole ovidiane.

Prima di addentrarsi nell'analisi del repertorio di sarcofagi, sembra doveroso richiamare l'attenzione su un tema che, seppure non sia specificatamente inerente al mito di Venere e Adone, è narrato da Ovidio per spiegare la strana passione che d'un tratto portò la dea dell'amore a invaghirsi di un semplice, seppur splendido, mortale e cioè il momento in cui il piccolo Eros, mentre bacia con affetto la madre, la colpisce sbadatamente con una delle frecce che sporgono dalla faretra. Ora, se il repertorio figurativo di età romana tace in merito, molto interessante è un ridotto, ma compatto gruppo di attestazioni riferibili all'orizzonte cronologico del IV secolo a.C. e un gruppo statuario da Eretria di età ellenistica<sup>88</sup> (tav. 61, fig. 227), che mettono in scena il momento del bacio filiale<sup>89</sup>. La dea, raffigurata stante o inginocchiata ovvero seduta, stringe a sé il piccolo Eros che, gettandole le braccia attorno al collo, le porge un bacio sulla guancia. Ora, seppure in queste composizioni il pargoletto alato non sia mai raffigurato armato di faretra, tuttavia nel gruppo sembrano riecheggiare i versi ovidiani: *namque pharetratus dum dat puer oscula matri, inscius extanti destrinxit harundine pectus*<sup>90</sup>. Piace a questo punto pensare, ma non è altro che una semplice suggestione, che il poeta non sia stato affatto immemore di una di queste composizioni, forse proprio il gruppo statuario o una sua replica, venendone più o meno inconsciamente influenzato per la creazione di un antefatto logico a spiegazione dello strano amore di cui sarebbe stata vittima Venere, aggiungendo al "gruppo base", con la vivace fantasia che gli è propria, lo sfizioso particolare della freccia sporgente. Questo fatto palesa una volta di più, se mai ce ne fosse bisogno, come Ovidio sia fortemente intriso di schemi e iconografie circolanti alla sua epoca, ma derivate, in forma di copie o repliche, da originali dei secoli precedenti; un patrimonio che ad oggi risulta per noi purtroppo in gran parte perduto, ma di cui ancora possiamo scorgere tra i versi delle *Metamorfosi*, in filigrana, dei preziosi riflessi.

<sup>85</sup> Questa versione è invece ricordata esplicitamente in NONN. *D.* 29, 135-136; 32, 219-220; 41, 208-211, probabile retaggio di una precedente tradizione che però non incontrò favori non solo nella maggior parte della letteratura relativa al mito, ma anche nella tradizione iconografica.

<sup>86</sup> *Ov. met.* X, 713-714: "subito con l'ampio rostro il truce cinghiale scalza il giavellotto macchiato del suo sangue e si mette a inseguire il giovane" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>87</sup> Così: SAN NICOLÁS PEDRAZ 1994, p. 400; FERNÁNDEZ-GALIANO, PATÓN LORCA, BATALLA CARCHENILLA 1994, p. 324.

<sup>88</sup> A grandezza minore del vero, Eretria, Museo; su cui: DELIVORRIAS 1984, p. 120, n. 1245. L'autore anticipa la datazione del gruppo al IV secolo a.C., ma le caratteristiche formali non permettono, a parere di chi scrive, di collocarlo prima del III secolo a.C.

<sup>89</sup> Il numero delle attestazioni è abbastanza scarso, ma assai variegato per tipologia di manufatti. Vi si contano infatti due vasi magnogreci, due specchi bronzei e un castone di anello dorato. Sui manufatti si rimanda a DELIVORRIAS 1984, p. 120, nn. 1240-1244.

<sup>90</sup> *Ov. met.* X, 525-526: "un giorno infatti, il fanciullo con la faretra, mentre bacia la madre la ferisce inavvertitamente al petto con una freccia che sporgeva" (trad. a cura di G. Chiarini).

## 10.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

Il mito del bell'Adone amato da Venere e perito a seguito delle ferite inferte da un feroce cinghiale godrà di discreta fortuna pure nel panorama funerario, fatto che certo non desta stupore se si pensa che la storia, tutta giocata sul binomio amore-morte, ben si poteva prestare a soddisfare le esigenze e i bisogni comunicativi della committenza<sup>91</sup>. I sarcofagi, nel complesso venticinque e tutti, significativamente, di produzione urbana, recano incisa la storia leggendaria narrata attraverso i suoi momenti principali: il commiato di Adone da Venere, la caccia e la morte dell'eroe tra le braccia dell'amata; solo gli ultimi due temi sono trattati anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio (rispettivamente Atto II, Scena 1 e Atto II, Scena 2) e pertanto sarà su questi che si soffermerà la nostra attenzione. Rispetto alla tradizione iconografica precedente il repertorio funerario mostra grande fantasia nella scelta degli episodi da mettere in scena giacché, ad eccezione del tema della morte, sono raffigurati dei momenti mai attestati in passato, ossia la caccia e il commiato da Venere, che si configurano quindi come un'innovazione specifica della produzione di sarcofagi.

Ora, i manufatti possono essere suddivisi, sulla scorta dell'ordine in cui sono disposte le scene, in due grandi gruppi<sup>92</sup>: il primo comprende tutti quegli esemplari in cui la raffigurazione si legge da destra verso sinistra; nel secondo insieme, invece, la lettura delle scene procede in senso inverso rispetto al precedente e cioè, come di consueto, da sinistra verso destra. Il primo gruppo<sup>93</sup>, che fa la sua comparsa negli anni tra il 150 e il 160 d.C., si caratterizza per la presenza di tre scene: il commiato di Adone da Venere prima della partenza per la caccia sulla destra (che non verrà trattato in questa sede giacché assente nell'opera ovidiana), la battuta al cinghiale al centro e la morte dell'eroe sul limitare sinistro del fregio<sup>94</sup> (tav. 61, fig. 228). In linea generale i manufatti sono tra loro decisamente omogenei, giacché mostrano delle composizioni tutte piuttosto simili. Nella scena della caccia Adone è raffigurato a terra, munito o meno di lancia, con il ginocchio destro piegato e l'altro teso, mentre solleva la mano sinistra a guisa di scudo per proteggersi dalla furia di quel cinghiale che esce da una grotta ed è pronto ad aggredirlo. L'elemento paesistico, quasi assente, è ridotto all'imboccatura della caverna e ad alcune canne che si vedono spuntare dal suo interno. Tutt'intorno al gruppo centrale, costituito da Adone e il cinghiale, si dispongono i compagni di caccia dell'eroe che tentano, chi con sassi chi con lance, di ferire il pericoloso animale; aiutano in quest'impresa i fedeli segugi che già azzannano le zampe dell'irsuto nemico. Ora, seppure tra le raffigurazioni scolpite sulle casse dei sarcofagi e il testo di Ovidio intercorrano delle tangenze a livello di temi, mancano quegli elementi pregnanti che permettano di compiere un passo ulteriore e legare a filo unico i due piani narrativi. Qualche flebile suggestione si potrebbe forse evincere dall'immagine di Adone che, riverso al suolo, sta per essere colpito dal cinghiale, il quale sbuca dal suo nascondiglio dopo essere stato stanato dai cani (*forte suem latebris vestigia certa secuti excivere canes [...] trux aper insequitur totisque sub inguinedentes abdidit*<sup>95</sup>). Ma queste già flebili risposdenze svaniscono subito nel momento in cui ci si accorge che le raffigurazioni ripropongono in realtà l'impalcatura compositiva dei sarcofagi con caccia calidonia. Lo schema di Adone, ripetuto pedissequo in tutti gli esemplari, si rifà infatti all'immagine di Anceo, anche lui ferito mortalmente all'inguine, così come compare su alcuni sarcofagi di Meleagro di produzione attica appartenenti al secondo gruppo<sup>96</sup> o su certi esemplari urbani

<sup>91</sup> Sugli aspetti relativi al simbolismo funerario del mito si veda in particolare ZANKER, EWALD 2008, pp. 207-213.

<sup>92</sup> Così secondo le classificazioni prima del ASR III.1, pp. 7-24 e poi del GRASSINGER 1999, pp. 70-90, il più recente e completo repertorio di attestazioni funerarie relative al mito, a cui senz'altro si rimanda per ulteriori approfondimenti.

<sup>93</sup> L'elenco completo dei manufatti appartenenti a questo gruppo è fornito in: ASR III.1, pp. 8-12; GRASSINGER 1999, pp. 70-73, con rimando al catalogo e alle relative tavole.

<sup>94</sup> Sulla motivazione che sottende l'inversione delle scene rispetto allo schema tradizionale, ossia da sinistra verso destra, illuminanti mi sembrano le parole di P. Zanker: "l'ambiguità nasce dall'intento di mettere in rilievo il messaggio principale dell'allegoria, ossia il grande amore dei due. L'ideatore dello schema iconografico ha così invertito la sequenza, collocando all'inizio l'«immagine principale», contro la «direzione di lettura» che sarebbe più naturale"; ZANKER, EWALD 2008, p. 209.

<sup>95</sup> Ov. met. X, 710-716.

<sup>96</sup> Ad esempio: sarcofago conservato ad Autun, Musée Rolin, da Arles, III secolo d.C.; KOCH 1975, pp. 136-137, n. 159; ma cfr. anche *supra* CAPITOLO IX, PARAGRAFO 9.4, per una più ampia analisi della produzione funeraria relativa a Meleagro. La derivazione dello schema di Adone da quello di Anceo è già ipotizzata in GRASSINGER 1999, p. 80.



relativi al primo insieme<sup>97</sup>. Allo stesso modo i cacciatori che, posti sopra la grotta, gettano sassi alla rinfusa contro il cinghiale, sono un elemento caratteristico delle iconografie relative all'eroe calidonio<sup>98</sup>. Ora, non c'è da stupirsi se per la messa in scena di una caccia mitica il modello venga ricercato non già nelle pur limpide descrizioni ovidiane, ma nel più che consolidato repertorio di immagini relative a Meleagro, il cacciatore del cinghiale per eccellenza. A chiudere i racconti sulla porzione sinistra dei rilievi funebri è la scena della morte di Adone tra le braccia di Venere: la coppia, raffigurata in schema piramidale, è assisa su supporti, in alcuni casi connotati come rocciosi, seppure il *parapetasma* teso dietro ai due amanti indichi chiaramente un'ambientazione d'interno o, fors'anche, una scenografia teatrale<sup>99</sup>. Questo tipo di immagine riporta immediatamente alla memoria la composizione pittorica relativa alla morte di Adone, replicata più volte nel repertorio pompeiano e di cui la migliore copia è restituita dalla Casa dell'Adone ferito. Se lo schema dell'eroe ripropone, senza troppe varianti, quello che compare sugli affreschi, leggermente diversa è invece la posizione assunta da Venere, che abbraccia con un gesto più marcato l'amato in un ultimo e commovente saluto e il cui modello deve probabilmente essere ricercato sempre all'interno della produzione pittorica, ma relativa ad un'altra "scena di coppia" e specificatamente nell'immagine di Didone che abbraccia Enea<sup>100</sup>. A completare la scena, oltre al famoso amorino medico, accorrono altri personaggi del tutto ignoti alla produzione pittorica, ossia una nutrice e uno o più inservienti. Come già sottolineato per gli affreschi, in nessun modo è possibile accostare questo tipo di immagine al racconto di Ovidio che descrive la scena in modo del tutto diverso, ambientandola non solo all'esterno, ma immaginando una Venere che, disperata alla vista dell'amato agonizzante in terra nel proprio sangue, compie i gesti tipici del dolore; nessuna tangenza dunque, se non un generico rimando a livello di tema.

Tra i sarcofagi appartenenti al secondo gruppo<sup>101</sup>, che fanno la loro comparsa appena qualche decennio dopo quelli del primo, si annoverano manufatti composti sia da due scene, il commiato e la caccia<sup>102</sup> (*app. II, Ado 03*), sia da tre, che ai precedenti episodi aggiungono quello della morte dell'eroe<sup>103</sup> (*app. II, Ado 05*). Si differenzia

<sup>97</sup> Si veda ad esempio il sarcofago conservato a Roma, Galleria Doria Pamphili, 180-190 d.C.; su cui: ASR III.1, pp. 298-301, n. 231; KOCH 1975, pp. 87-88, n. 8; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 42-44; ZANKER, EWALD 2008, pp. 351-353. Più in generale si veda *supra* CAPITOLO IX, PARAGRAFO 9.4.

<sup>98</sup> Che il modello di queste composizioni siano le numerose rappresentazioni funerarie con caccia calidonia è fatto ribadito più volte in GRASSINGER 1990, pp. 80-81; riferimenti a schemi desunti dal repertorio di Meleagro sono altresì sottolineati in ZANKER, EWALD 2008, p. 290.

<sup>99</sup> Si noti che nell'elenco di pantomimi fornito da Luciano (*Salt.* 33, 58), si ricorda pure la vicenda di Mirra a cui, probabilmente doveva seguire quella di Adone.

<sup>100</sup> La derivazione della composizione da modelli pittorici è sottolineata in: KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 133 (senza specificazione dei soggetti); GRASSINGER 1999, pp. 81-82 (in cui si citano quali modelli le molteplici raffigurazioni di amanti, compresi anche Perseo e Andromeda o Marte e Venere, i cui schemi però sono molto distanti dalle quelli che compaiono sui rilievi funerari). Per un'analisi degli schemi compositivi della coppia Enea-Didone si rimanda allo studio di PROVENZALE 2008, pp. 17-55.

<sup>101</sup> Un elenco completo di questi manufatti è fornito in: ASR III.1, pp. 13-24; GRASSINGER 1999, pp. 73-77, con rimando al catalogo e alle relative tavole.

<sup>102</sup> In un sarcofago conservato a Mantova (Palazzo Ducale, 190 d.C. ca.; su cui: ASR III.1, pp. 20-22, n. 20; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 19, n. 6; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39a; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 132; BLOME 1990, p. 52; BRILLIANT 1992, p. 1037; GRASSINGER 1999, p. 215, n. 55; ZANKER, EWALD 2008, pp. 209-210) la scena del commiato è resa attraverso l'impalcatura compositiva di quella della morte; i due momenti sono cioè proposti attraverso un'unica iconografia: "poiché manca la partenza per la caccia, abbiamo a che fare con una vera e propria «dissolvenza» incrociata tra la scena dell'addio e quella della morte" (ZANKER, EWALD 2008, p. 209). Gli amanti, infatti, sono raffigurati nel classico schema piramidale tipico della morte dell'eroe, ma Adone sembra tutt'altro che moribondo, seppure gli amorini si apprestino con solerzia a medicargli la ferita sulla coscia. È lui ad abbracciare con vigore l'amata, quasi un ultimo addio prima della partenza per la venagione, una partenza peraltro sottolineata da quei cacciatori che, a destra di Adone, non sono raffigurati in schemi luttuosi alla stregua di quelli che compaiono immediatamente dietro la coppia, ma sono in procinto di muoversi con i segugi per la valorosa battuta. Il discorso mitico in questo caso sottostà alle necessità del discorso funebre e come sottolinea P. Zanker: "per l'artista si trattava qui innanzitutto di rappresentare la passione amorosa, a cui soggiace anche la stessa dea dell'amore" (*ibidem* p. 209). La medesima combinazione tra il motivo dell'addio e quello della morte dell'eroe compare pure su di un sarcofago a tre scene conservato a Città del Vaticano (Musei Vaticani, Galleria Lapidaria, un tempo decorazione di fontana nel Giardino di Villa Giustiniani, 170-180 d.C.; su cui: ASR III.1, pp. 13-14, n. 12; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39b; GRASSINGER 1999, p. 214, n. 52, con bibl.); a questa scena fa seguito quella effettiva della partenza, con Adone stante che trattiene le briglie del suo cavallo.

<sup>103</sup> Fa eccezione il cosiddetto sarcofago Rinuccini (Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlung, un tempo a Firenze, Colle-



rispetto al quadro d'insieme un esemplare conservato a Palazzo Rospigliosi<sup>104</sup> in cui compaiono ben cinque scene (*app. II, Ado 02*): l'addio a Venere, la partenza, le cure prestate ad Adone, la caccia e la morte dell'eroe; l'ordine cronologico in questo caso però non è rispettato, giacché gli ultimi tre episodi non sono collocati nella sequenza temporale corretta.

In tutti i sarcofagi il racconto ha inizio, come di regola, sulla porzione sinistra del fregio con la scena di commiato di Adone da Venere, ugualmente a quanto già avvenuto negli esemplari appartenenti al primo insieme<sup>105</sup>. Ma in questa sede l'episodio che di certo riveste maggiore interesse in virtù delle concordanze tematiche con il testo di Ovidio è quello successivo, ossia la caccia al cinghiale. Le composizioni, assai simili a quelle del primo gruppo, sono desunte ancora una volta dal repertorio relativo a Meleagro: Adone è raffigurato a terra, già colpito dal setoloso animale che sbuca da una grotta; intorno si dispongono altri cacciatori colti in diversi atteggiamenti. Decisamente più vario, rispetto al precedente *corpus* di manufatti, è lo schema dell'eroe, che può replicare il più noto motivo di Anceo<sup>106</sup> o essere raffigurato crollato a terra, ma con entrambe le gambe distese, mentre si ripara con la mano la coscia destra lesa da una visibile ferita<sup>107</sup> ovvero accasciato su una roccia<sup>108</sup>. Vista la forte vicinanza tra queste composizioni e quelle che caratterizzano i rilievi appartenenti al primo gruppo, restano valide le considerazioni precedentemente proposte sull'impossibilità di riconoscere una derivazione di questo tipo di immagine dal testo del poeta augusteo.

Sui sarcofagi composti da tre scene compare, quale tragico epilogo della vicenda, il tema della morte in due grandi soluzioni compositive. La prima ripropone l'ormai noto schema degli amanti abbracciati l'un l'altro, già apparso nei manufatti del primo gruppo e derivato dal famoso originale pittorico<sup>109</sup>. Ora, se per questo tipo di immagine si è

zione Rinuccini, 200 d.C. ca.), in cui le prime due scene hanno per oggetto non già i più comuni episodi del mito, bensì momenti di *vita humana*: una *dextrarum iunctio* e un atto sacrificale di un generale prima della partenza. Il committente del sarcofago, verisimilmente la moglie del condottiero, era probabilmente interessata a una serie di immagini che ponessero in rilievo la *virtus* del defunto consorte e la sua tragica morte. Se per il primo *desideratum* soccorreva senza alcuna difficoltà il repertorio funerario di immagini con condottiero, più difficile era trovare, all'interno dello stesso orizzonte, una raffigurazione di morte, giacché i Romani vi appaiono sempre come vincitori. Ecco che allora l'artigiano si è rivolto al panorama mitologico, all'interno del quale ha trovato l'allegoria della morte del condottiero nella figura di Adone, perito durante una valorosa battuta di caccia. L'unicità del sarcofago Rinuccini risiede proprio nel mostrare esplicitamente come il mondo del reale potesse essere trasfigurato e rappresentato senza alcuna difficoltà attraverso il mondo mitico, quanto labile fosse il confine tra realtà e leggenda, quanto le storie degli eroi e degli immortali fungessero da metafora per narrare le vicende umane e quanto questi due orizzonti, il reale e il mitico, partecipassero del medesimo sistema di valori. Sul sarcofago si veda: BLOME 1990; BRILLIANT 1992; GRASSINGER 1999, pp. 216-217; ZANKER, EWALD 2008, pp. 50-51 e 292-294.

<sup>104</sup> Roma, Palazzo Rospigliosi, Casino, da Roma, 200 d.C. ca.; su cui: ASR III.1, pp. 17-18, n. 15; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39e; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 132; KOORTBOJIAN 1995, pp. 29 e ss.; GRASSINGER 1999, pp. 217-218, n. 62 (con bibl.); ZANKER, EWALD 2008, pp. 289-290.

<sup>105</sup> Le iconografie sono modellate sulle scene di partenza dei sarcofagi urbani di Ippolito (primo gruppo), in cui il giovane, dopo aver udito le profferte amorose della matrigna, si allontana; cfr.: ATALLAH 1969, pp. 81-84; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 132; BLOME 1990, p. 51; GRASSINGER 1999, p. 79; ZANKER, EWALD 2008, p. 291. Per una breve ma efficace analisi sull'adozione di modelli che provengono dal repertorio di Ippolito e sulle motivazioni che sottendono tali contaminazioni si rimanda senz'altro a TURCAN 1987, pp. 430-432.

<sup>106</sup> Si veda ad esempio il sarcofago conservato a Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano, 220 d.C. ca.; su cui: ASR III.1, pp. 22-24, n. 21; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 19-20, n. 7; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39g; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 132-133; BLOME 1990, pp. 54-55; GRASSINGER 1999, p. 219, n. 65 (con bibl.); HERDEJÜRGEN 2000, pp. 227-229; ZANKER, EWALD 2008, pp. 290-292 (con bibl.).

<sup>107</sup> Si vedano a titolo esemplificativo i sarcofagi conservati a: Roma, Villa Giustiniani Massimo, 180 d.C. ca.; su cui: ASR III.1, pp. 14-15, n. 13; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 131-132; BLOME 1990, pp. 51 e ss.; GRASSINGER 1999, pp. 214-215, n. 53. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano, 300-310 d.C.; su cui: ASR III.1, pp. 19-20, n. 19; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39c; GRASSINGER 1999, p. 220, n. 67 (con bibl.); ZANKER, EWALD 2008, p. 212.

<sup>108</sup> Così, ad esempio, nel sarcofago conservato a Mantova, Palazzo Ducale (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 101).

<sup>109</sup> Assai particolare è la rappresentazione che compare su di un sarcofago di III secolo d.C. conservato al Museo Gregoriano Profano (di cui *supra* nel presente paragrafo, nota 105). La scena della morte non è collocata, come di consueto, immediatamente dopo quella della caccia, bensì, senza attenzione alcuna alla successione temporale, al centro del rilievo funebre e ne vengono modificati anche i più consueti schemi. Venere e Adone sono rappresentati assisi e abbracciati, ma non già come due amanti, bensì alla stregua di due divinità in trono. Il committente ha voluto trasformare l'immagine delle morte in una scena di rappresentanza, povera di azione e piuttosto fredda rispetto alla forza espressiva che invece caratterizza le altre rappresentazioni. A

già avuto modo di sottolineare l'assoluta mancanza di rapporti con il testo del Sulmonese, più interessante sembra essere la seconda soluzione compositiva. Su due sarcofagi<sup>110</sup> è raffigurato il bell'Adone ferito a morte, come sottolinea del resto la benda sulla coscia, crollato su uno spuntone roccioso mentre tenta di abbracciare un'ultima volta Venere. La dea sembra essere appena giunta, disperata, a soccorrere l'amato, come si può evincere dalle vesti ancora mosse (*app. II, Ado 01-02*). Nelle figure del figlio di Mirra, esanime e ancora dolorante per la grave ferita, e della dea, accorsa dal giovane concupito, pare suggestivamente di potersi cogliere qualche riferimento al testo di Ovidio (*trepidumque e tuta petentem trux aper insequitur, totusque sub inguine dentes abdidit et fulva moribundum stravivit harena [...] utque aethere vidit ab alto exanimem inque suo iactantem sanguine corpus, desiluit*<sup>111</sup>). Ma la composizione è altresì fortemente avvicinabile al già ricordato frammento di pittura della fine del I secolo a.C., conservato al Louvre, dove compaiono i medesimi schemi e di cui si è già avuto modo di sottolineare gli stretti rapporti che intercorrono con l'opera del Sulmonese<sup>112</sup>. Non è a questo punto improbabile che le tangenze sopra riscontrate tra i rilievi funerari e le parole di Ovidio siano di natura "indiretta", cioè dovute non già all'ispirazione alle *Metamorfosi*, ma ad un precedente modello pittorico.

All'interno di questo quadro piuttosto desolante spiccano alcuni sarcofagi, sempre appartenenti al secondo gruppo indifferentemente a due o tre scene, in cui appare un elemento che merita di essere analizzato con maggiore attenzione: nelle raffigurazioni relative alla caccia di Adone appare Venere che, da sinistra, accorre con *pathos* verso il giovane già caduto a terra e ferito dal cinghiale, quasi fosse stata richiamata dai gemiti dell'amato (*app. II, Ado 03-07*)<sup>113</sup>. Nella figura della dea che si precipita straziata forti risuonano le parole ovidiane: *Cytherea [...] agnovit longe gemitum morientis [...] utque aethere vidit ab alto exanimem inque suo iactantem sanguine corpus, desiluit*<sup>114</sup>. Ora, il motivo di Venere che si dirige verso l'amato agonizzante non è altrimenti noto nel panorama letterario, mentre nella produzione iconografica appare solo nel già citato frammento pittorico del Louvre, in cui tuttavia gli schemi e le soluzioni compositive risultano completamente diversi dalle rappresentazioni dei sarcofagi. È però doveroso sottolineare che le tangenze tra testo e immagine si impostano per la sola figura di Venere e non per la scena nel suo complesso, giacché nelle *Metamorfosi* la dea ode i lamenti dell'amato quando è alla guida del cocchio trainato da cigni, mentre nei rilievi essa sembra fuoriuscire da una porta, probabilmente quella del suo palazzo, come indica la struttura colonnare sovrastata da un accenno di arcata posta immediatamente dietro di lei, che peraltro funge anche da divisorio tra le due scene contigue<sup>115</sup>. Da questo quadro di riferimento non sembra

parere di B. Ewald i tratti giovanili di Adone lasciano ipotizzare che il defunto abbia trovato la morte a causa di una malattia o, come nel mito, di un incidente prima della moglie, assisa accanto a lui nelle vesti di Venere e forse ancora in vita durante la creazione del rilievo; ZANKER, EWALD 2008, p. 291. *Contra* ASR III.1, p. 22, che vi riconosce invece una madre e un figlio.

<sup>110</sup> E specificatamente gli esemplari conservati a: Roma, Palazzo Rospigliosi, Casino (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 103). Città del Vaticano, Museo Chiaramonti, frammentario, 180-190 d.C.; su cui: ASR III.1, p. 19, n. 17; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39f; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 132; GRASSINGER 1999, pp. 215-216, n. 56 (con bibl.).

<sup>111</sup> Ov. *met.* X, 713-722: "il truce cinghiale [...] si mette a inseguire il giovane spaventato che cerca scampo, gli affonda le zanne nell'inguine e lo abbatte già quasi morto nella bionda rena [...]. E quando dall'alto cielo [Venere] vide quel corpo esanime che si dibatteva nel suo stesso sangue, saltò giù" (trad. a cura di G. Chiarini). La vicinanza con il testo di Ovidio è pure sottolineata in KOORTBOIJAN 1995, p. 29.

<sup>112</sup> Sulla pittura si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 10.3, nota 61. L'unica differenza sta nella posizione assunta da Adone che, nell'affresco è più distesa, giacché per reggersi punta non già la mano, bensì il gomito. Sulla stretta somiglianza tra le due raffigurazioni, pittorica e scultorea, cfr. *IBIDEM* p. 29, nt. 58.

<sup>113</sup> Trattasi dei sarcofagi conservati a: Roma, Villa Giustiniani Massimo (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 106). Blera, S. Maria, altare Maggiore, dai dintorni di Blera, 200 d.C. ca.; su cui: ASR III.1, p. 16, n. 14; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 29d; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 132; GRASSINGER 1999, p. 217, n. 61. Mantova, Palazzo Ducale (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 101). Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano, III secolo (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 105). Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano, IV secolo (di cui si veda *supra* nel presente paragrafo, nota 106).

<sup>114</sup> Ov. *met.* X, 717-722: "Venere [...] da lontano riconobbe il gemito del moribondo [...] e quando dall'alto cielo vide quel corpo esanime che si dibatteva nel suo stesso sangue, saltò giù" (trad. a cura di G. Chiarini).

<sup>115</sup> Sulla base di questa forte differenza B. Ewald non riconosce alcun legame tra la narrazione di Ovidio e le rappresentazioni funerarie; ZANKER, EWALD 2008, p. 289. Nel sarcofago del IV secolo d.C. conservato al Museo Gregoriano Profano (di cui *supra* nel presente paragrafo, nota 106) seppure dietro Venere non compaia alcuna struttura architettonica è però presente un personaggio che, altrettanto sconosciuto al racconto di Ovidio, cerca di trattenere l'impeto ansioso della dea carpendola per i fianchi. Questo particolare mutamento nello stile della narrazione ha fatto supporre a P. Zanker la possibilità che il sarcofago

azzardato riconoscere, nella sola immagine di Venere, le forme di un *indicatore* "ovidiano".

Tirando le fila, i risultati che emergono da questa analisi sulla produzione funeraria sono purtroppo scarsi. I temi della caccia al cinghiale e della morte del bel giovane, reso nella più comune soluzione piramidale, non mostrano significative rispondeenze con le *Metamorfosi*. Il riferimento per la creazione delle diverse rappresentazioni non è tanto il modello letterario, quanto piuttosto un consolidato repertorio di immagini, che viene selezionato di volta in volta a seconda del tema da mettere in scena. E anche quando l'episodio da scolpire è ignoto nella precedente tradizione iconografica relativa al mito, gli artigiani non rivolgono le loro attenzioni alle descrizioni offerte dalle *Metamorfosi*, ma attingono dai repertori propri di altre storie leggendarie: così è per la scena della caccia, che prende a modello le rappresentazioni di Meleagro. Non mancano tuttavia rilievi che sembrano attestare una stretta interdipendenza tra i due piani narrativi: così è per il motivo di Venere che accorre inorridita alla vista dell'amato ferito (*indicatore* "ovidiano") o per la morte di Adone tra le braccia della dea (*situazione* "ovidiana") raffigurata in una soluzione innovativa, con l'eroe seduto e Venere stante. Quest'ultima modalità sembra reiterare un'iconografia nota da una pittura della fine del I secolo a.C., denunciando così la presenza da un comune modello. Significativamente tale prototipo, caratterizzato da interessanti tangenze con quanto narrato da Ovidio, non gode di alcuna fortuna nella tradizione iconografica successiva ma viene poi ripreso, unicamente, nel repertorio funerario.

potesse essere stato commissionato da una madre per il proprio figlio; ZANKER, EWALD 2008, p. 212. Alcuni autori ritengono altresì che lo schema iconografico di Venere, colta mentre esce da una struttura ad arco, derivi dall'immagine di *Virtus* come appare su alcuni sarcofagi urbani di Ippolito; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 19; BLOME 1990, p. 51.



## CAPITOLO XI

# LA BELLA E LA BESTIA OVVERO LA STORIA DI POLIFEMO E GALATEA

### 11.1 IL TESTO OVIDIANO: ANALISI FIGURATIVA

Nel XIII libro delle sue *Metamorfosi* (vv. 749-897), incentrato in via preferenziale sulle vicende che hanno provocato il crollo della rocca di Ilio, Ovidio interpone un vero e proprio “triangolo amoroso” che ha quali sventurati protagonisti Aci, Galatea e Polifemo. Tra la bella Nereide e il figlio di Fauno sboccia una passione dai risvolti felici, vissuta all’ombra di una cornice paesaggistica arcadica. Ma a infrangere il gaio idillio interviene il Ciclope, invaghito a tal punto della creatura marina da tramutarsi, da rozzo pastore bucolico, in innamorato – e fors’anche poeta – elegiaco. La vicenda, non si fa fatica a crederlo, ha esito catastrofico, giacché lo spirito violento di Polifemo, fomentato dalla gelosia, ha la meglio sulla dolcezza dei sentimenti e si abbatte con inusitata veemenza sull’inerme rivale in amore.

Il testo del poeta di Sulmona, che si configura come un racconto fornito in prima persona da Galatea all’amica Scilla, può essere scomposto in due grandi atti: il primo, a valenza per lo più letteraria, prende le mosse dalla passione che spinge la Nereide tra le braccia di Aci e dall’odio che, di contro, la allontana dall’irsuto pretendente, il quale a sua volta tenta invano di rendersi gradito agli occhi della concupita; il secondo, caratterizzato da molteplici spunti visivi, è tutto incentrato sul canto amoroso di Polifemo e sui risvolti drammatici che porteranno alla morte del figlio di Fauno e alla sua metamorfosi in fiume<sup>1</sup> (*app. I.11*).

#### Atto I

Il primo atto si compone di due scene: *Galatea narra a Scilla la propria storia* (vv. 749-763) e *La forza dell’amore: la toeletta di Polifemo* (vv. 764-777), entrambe per lo più a carattere letterario. Nella prima la bella Nereide racconta a Scilla, che sarà dal canto suo vittima della gelosia di Circe<sup>2</sup>, della passione nutrita per il giovane e bellissimo Aci; ma a offuscare l’avventura amorosa sopraggiunge Polifemo, solitario pastore di pecore dal non certo piacevole aspetto, dalle abitudini antropofaghe e per di più empio nei confronti della maestà divina, il quale rimane affascinato dalla delicata Galatea, che ripudia senza indugi le sue profferte (*nec, si quaesieris, odium Cyclopis amorne Acidis in nobis fuerit praesentior, edam: par utrumque fuit*: vv. 756-758). Nella seconda scena la Nereide si sofferma, quasi con sarcasmo, nel descrivere i vani modi tramite cui il Ciclope tenta di rendere più gradevole la propria immagine: si pettina gl’ispidi capelli, si taglia con un falchetto la barba irsuta e si specchia nell’acqua sì da far apparire meno truce il proprio volto<sup>3</sup>. Di tal forza è la passione che nutre Polifemo, da renderlo

<sup>1</sup> Un’attenta analisi del testo di Ovidio è fornita in GHEDINI 2010, pp. 269-270; ma cfr. anche PIANEZZOLA 2007, pp. 333-336.

<sup>2</sup> Ov. *met.* XIV, 1-74.

<sup>3</sup> *Ibidem*, XIII, 764-767: *iamque tibi formae, iamque est tibi cura placendi, iam rigidos pectus rastris, Polypheme, capillos, iam libet hirsutam tibi falce reciderem barbam et spectare feros in aqua et componere vultus.*



addirittura sordo agli ammonimenti dell'indovino Telemo, il quale lo avvisa di come Ulisse lo priverà presto dell'unico occhio che reca nel mezzo della fronte<sup>4</sup>: il Ciclope, alla stregua di un giovane ai primi afflati amorosi, replica al vate recuperando il motivo elegiaco della passione che rende ciechi (*o vatum stolidissime, falleris [...] altera iam rapuit*: vv. 774-775).

## Atto II

Il secondo grande atto si compone di tre scene: *Il canto d'amore* (vv. 778-869), *L'uccisione di Aci* (vv. 870-884) e *La metamorfosi di Aci* (vv. 885-897). La prima, in cui si alternano versi ricchi di dettagli visivi con passi a carattere più marcatamente letterario, si apre con la bella descrizione di Polifemo che, seduto su uno scoglio e circondato dal gregge di pecore, intona con l'ausilio di una zampogna il canto d'amore per Galatea<sup>5</sup>; la monodia raggiunge la Nereide allorché, nascosta da una rupe, è tra le braccia di Aci (*latitans ego rupe meique Acidis in gremio residens*: vv. 786-787). Il canto del rude Ciclope, che qui assume quasi le vesti di un poeta elegiaco, si compone di diversi momenti: all'inizio si enumerano, in un gioco di contrasti, le qualità della concupita, tanto bella e docile quanto sfuggente, dura e a tratti selvaggia<sup>6</sup>; seguono le promesse di una vita felice e agiata che la giovane potrebbe condurre nel mondo pastorale, al fianco di un pretendente di alto lignaggio e dai molti possedimenti, che non sarebbe affatto parco di doni semplici e delicati offerti dalla natura<sup>7</sup>; la parte centrale è tutta dedicata ai tentativi, ingenuamente rozzi, di Polifemo di porre in risalto la propria prestantza fisica, dai tratti marcatamente ferini<sup>8</sup>; alla fine del canto prende il sopravvento la gelosia giacché il figlio di Nettuno, sapendo che l'oggetto del suo desiderio è invaghito di un altro, prospetta per il rivale una fine assai truce<sup>9</sup>. È a questo punto che il gigante da un sol occhio si alza e, trascorrendo per i boschi, sorprende i due giovani l'uno nelle braccia dell'altra (Scena 2: *L'uccisione di Aci*). Furibonde e minacciose sono le urla con cui il Ciclope riempie le selve: colmi di terrore, Galatea si nasconde nelle acque sicure e Aci si dà a una vana fuga (*ast ego vicino pavefacta sub aequore mergor; terga fugae dederat conversa Symaethius heros*: vv. 878-879); Polifemo, dopo aver staccato un masso dal monte, lo scaglia contro il rivale in amore<sup>10</sup>. Nella terza e ultima scena (*La metamorfosi di Aci*), anch'essa come le precedenti a matrice per lo più descrittiva, il lettore assiste a uno dei tanti cambi di forma che caratterizzano il poema: il sangue purpureo che sgorga dal masso sotto cui sono schiacciate le membra del giovane Aci, sbiadisce a poco a poco, fino a depurarsi del tutto e divenire limpido come l'acqua. La grossa pietra, fatto prodigioso, si fende e da essa fuoriesce un rivolo, unitamente a delle canne palustri: *subito media tenus exstitit alvo incinctus iuvenis flexis nova cornua cannis*<sup>11</sup>. Il bel giovane è così mutato nel fiume Aci, ma se non fosse per il colore ceruleo, l'aspetto sarebbe pari a quello di un tempo.

<sup>4</sup> Dotto recupero omerico; cfr. HOM. *Od.* IX, 507-516.

<sup>5</sup> Ov. *met.* XIII, 778-784: *prominet in pontum cuneatus acumine longo collis, utrumque latus circumfluit aequoris unda: huc ferus ascendit Cyclops mediusque resedit; lanigerae pecudes [...] secutae. Cui postquam pinus, baculi quea praebeuit usum, ante pedes posita est [...] sumptaque harundinibus compacta est fistula centum.*

<sup>6</sup> *Ibidem*, 789-809.

<sup>7</sup> *Ibidem*, 810-839.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 840-852.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 860-869 (cfr. in particolare vv. 865-866: *viscera vivam traham divisaque membra per agros perque tuas spargam (sic se tibi misceat!) undas*).

<sup>10</sup> Il Ciclope uccide così Aci nella stessa maniera con cui, ormai cieco, cercherà di far naufragare la nave di Ulisse; cfr. PIANEZZOLA 2007, p. 335 (ivi: "così l'impronta della tradizione epica si sovrappone, in questa felice commistione di generi, ai tratti bucolici [...] e ai vistosi elementi elegiaci").

<sup>11</sup> Ov. *met.* XIII, 893-894.

## 11.2 LA TRADIZIONE LETTERARIA

Il mito di Polifemo e Galatea gode di discreta fortuna nella letteratura, per lo più di matrice greca<sup>12</sup>. Due sono le versioni che si impostano nell'immaginario collettivo: l'una, dall'esito felice, in cui il rozzo pretendente si vede corrisposto del sentimento amoroso; l'altra, incentrata su una passione unilaterale, ove la bella Nereide rifiuta nettamente le profferte di Polifemo. La prima redazione, che non pare riscontrare i favori delle fonti successive, nasce probabilmente alla corte siracusana per opera di Bacchilide<sup>13</sup> e viene in seguito ripresa solo da Properzio<sup>14</sup> per rifluire poi ampiamente in Nonno di Panopoli<sup>15</sup>; la lieta vicenda amorosa avrebbe trovato l'epilogo nella nascita di tre eroi eponimi di illustre stirpi belliche: Galate, Celto e Illirio<sup>16</sup>. La seconda versione, che conosce invece maggiore diffusione, è elaborata da Filosseno di Citera che, in un ditirambo, immagina Polifemo vanamente in preda alla passione per la fanciulla marina, probabile trasposizione mitica della biografia personale dell'autore, invaghitosi a sua volta di una flautista di nome Galatea, amante di Dionisio il Vecchio di Siracusa<sup>17</sup>. Se nel *Pluto* di Aristofane la storia diviene oggetto di una parodia<sup>18</sup>, con Duride di Samo essa assurge invece a eziologia della presenza di un tempio dedicato alla Nereide sulle pendici dell'Etna<sup>19</sup>.

La vicenda attrae poi l'attenzione della poesia ellenistica, certo non immune al fascino esercitato anche dal contesto bucolico che funge da quinta scenografica agli infelici eventi: Ermesianatte, Callimaco e Bione di Smirne, forniscono diverse rielaborazioni, malauguratamente pervenute solo in scarni frammenti, ma tutte incentrate sul motivo dell'amore che lega una creatura affatto rozza e violenta a una fanciulla che solca il mare su un delfino<sup>20</sup>. Teocrito dedica alla vicenda ben due idilli, *I cantori bucolici Dameta e Dafni* (VI) e *Il Ciclope* (XI): nel primo due pastori si affrontano in una tenzone avente per oggetto la Nereide, chiaramente innamorata, che tenta di attirare l'attenzione di Polifemo, il quale a sua volta finge disinteresse per aumentare il fervore della concupita<sup>21</sup>; nel secondo è lo stesso Ciclope che ricorre alla poesia quale unico rimedio ai malanni sentimentali e intona un lungo canto d'amore per la fanciulla concupita.

Nella letteratura latina di età augustea il mito è ampiamente trattato da Ovidio, che palesa una stretta dipendenza dall'XI idillio teocriteo, seppure non manchino, come di consueto, spunti affatto innovativi: tale sembra essere il motivo di Aci, oggetto delle attenzioni di Galatea ed elemento scatenante l'infausta gelosia di Polifemo<sup>22</sup>. Nel I

<sup>12</sup> Prima di essere uniti in una tresca sentimentale i due protagonisti non sono affatto ignoti alle fonti più antiche. Il Ciclope compare infatti nell'epica omerica e, in particolare, nel celeberrimo episodio cantato nell'*Odissea* (IX, 181 e ss.), in cui viene accecato da Ulisse. La natura ferina e asociale di Polifemo diviene poi oggetto di scherno in un dramma satiresco di Euripide, intitolato appunto *Ciclope* (GHOTTO 2000, p. 32; PIANEZZOLA 2007, p. 333). Diversamente Galatea non è altro che un nome tra quello di altre Nereidi elencate in HOM. *Il.* XVIII, 45 e in HES. *Th.* 250. Sulla tradizione letteraria relativa al mito si veda: MONTÓN SUBIAS 1990, pp. 1000; TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, p. 1012; GHOTTO 2000, pp. 29-30; PIANEZZOLA 2007, pp. 333-335; GHEDINI 2010, p. 269.

<sup>13</sup> GHOTTO 2000, p. 30.

<sup>14</sup> PROP. III, 2, 7-8: *quin etiam, Polypheme, fera Galatea sub Aetna ad tua rorantis carmina flexit equos*; cfr. però anche THEOC. VI.

<sup>15</sup> NONN. *D.* VI, 302-305; XIV, 61-66; XXXIX, 257-266; XL, 553-557; XLIII, 390-393.

<sup>16</sup> Cfr. anche APP. *Ill.* II, 3.

<sup>17</sup> PMG 815-824. Il ditirambo è intitolato *Ciclope o Galatea* e venne probabilmente scritto allorché Filosseno fu imprigionato nelle Latomie, per l'inopportuno tentativo di seduzione dell'amante del tiranno siracusano; TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, p. 1012; GHOTTO 2000, p. 29.

<sup>18</sup> Il mito ha avuto inoltre una certa fortuna nella commedia attica media, come sembrerebbero testimoniare l'opera *Galatea* di Nicocar (PCG 3-6) e il *Ciclope* di Antifane (PCG 129-131); cfr. TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, p. 1012.

<sup>19</sup> FG<sup>r</sup>Hist 76 F 58; PIANEZZOLA 2007, p. 333.

<sup>20</sup> Ermesianatte è autore del poema *Leonzio*, mentre Callimaco di una *Galatea*; cfr.: MONTÓN SUBIAS 1990, p. 1000; PIANEZZOLA 2007, p. 334.

<sup>21</sup> Il componimento si pone, all'evidenza, nel solco della tradizione relativa all'amore ricambiato; cfr. *supra* nel presente paragrafo nota 14.

<sup>22</sup> L'episodio si connota dunque come una vera e propria invenzione del poeta di Sulmona; così in particolare PIANEZZOLA 2007, p. 334.

secolo d.C. un veloce riferimento alla vicenda è fornito da Valerio Flacco<sup>23</sup>, mentre più tardi Luciano<sup>24</sup> si sofferma sui sentimenti della creatura marina che, pur senza essere innamorata, non sembra poi così ostile alle profferte del villosio pretendente. In età severiana la storia è ripresa da Filostrato Maggiore, che restituisce con acribia la descrizione del quadro *Ciclope*<sup>25</sup>, in cui ancora una volta forti risuonano gli echi della poesia teocritea<sup>26</sup>.

### 11.3 LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

A onta del discreto plauso con cui la letteratura accoglie la particolare storia d'amore tra il rude Ciclope e la delicata Nereide, il repertorio iconografico non pare prestarvi soverchia attenzione. Sconosciuto all'orizzonte figurativo greco, il mito compare per la prima volta nel repertorio pittorico del tardo II stile e viene ampiamente riproposto negli affreschi della prima età imperiale<sup>27</sup>. Le raffigurazioni, in linea con le redazioni tradite dalle fonti, mettono in scena i temi dell'amore corrisposto e della passione infelice, seppure il secondo sia senz'altro il prediletto. Il momento maggiormente attestato è quello del canto d'amore che il gigante da un occhio solo intona alla Nereide, ma non mancano anche immagini aventi per oggetto gli amplessi passionali tra Polifemo e Galatea ovvero il Ciclope che riceve un dittico, per il tramite di un amorino messo, dalla concupita<sup>28</sup>. Va a questo punto precisato che la nostra attenzione si concentrerà in via esclusiva sul primo episodio, giacché alle *Metamorfosi* di Ovidio è del tutto sconosciuto il motivo della passione felicemente ricambiata.

Ebbene, la vicenda amorosa irrompe nel mondo delle immagini con un affresco proveniente dalla Casa di Livia sul Palatino<sup>29</sup> (*tav. 62, fig. 229*): il figlio di Nettuno emerge con il busto dall'acqua ed è colto nell'atto di raggiungere, sotto la guida di un piccolo Erote in equilibrio sulle sue spalle, Galatea che trascorre placida innanzi a lui sulla groppa di un ippocampo. La composizione, derivata forse da un originale ellenistico<sup>30</sup>, se da un lato mostra la fortuna del soggetto nell'ambiente imperiale, probabile presupposto dell'ampia diffusione nel repertorio di poco seriore, dall'altro non pare in alcun modo rapportabile con la descrizione ovidiana, ove Polifemo è immaginato seduto su uno scoglio intento a corteggiare con l'aiuto della musica la propria bella<sup>31</sup>. Particolarmente apprezzato nella produzione pittorica della prima età imperiale, proveniente per lo più dal comprensorio vesuviano, è il tema del canto d'amore che Polifemo intona per la fanciulla concupita (Atto II, Scena 1), noto da poco più di una decina di occorrenze<sup>32</sup>. L'esempio più antico è offerto da un affresco ubicato nel cubicolo (19) della Villa di Boscotrecase<sup>33</sup>, significativamente ancora una volta una dimora di proprietà imperiale (*tav. 62, fig. 230*). L'immagine

<sup>23</sup> VAL. FL. I, 135-136: *Galatea [...] Siculo revocat de litore Cyclops*. Il poeta tace in realtà sull'esito della storia, non precisando così a quale delle due redazioni, se quella relativa all'amore infelice ovvero alla passione ricambiata, esso faccia riferimento.

<sup>24</sup> LUCIANUS *DMar.* I.

<sup>25</sup> PHILOSTR. *Im.* II, 18.

<sup>26</sup> Cfr. THEOC. XI.

<sup>27</sup> Una recente revisione delle testimonianze pittoriche è offerta in GHIOTTO 2000, a cui senz'altro si rimanda; ma cfr. da ultima anche GHEDINI 2010, per un'analisi delle occorrenze in rapporto alla narrazione del poeta augusteo; più in generale sui legami che intercorrono tra la produzione pittorica della prima età imperiale e le *Metamorfosi* di Ovidio si veda PARTE I, CAPITOLO I, PARAGRAFO 1.1.2. Sulla tradizione iconografica del mito si rimanda a: MONTÓN SUBIAS 1990; TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, sez. III del catalogo.

<sup>28</sup> Per un compendio di attestazioni figurate, con particolare attenzione al mondo pittorico, si rimanda a: GHIOTTO 2000, pp. 34-35 (per le immagini con l'abbraccio tra i due protagonisti) e 35-36 (per il motivo del Ciclope che riceve una missiva da Galatea).

<sup>29</sup> Tablino, parete est; GHIOTTO 2000, pp. 30-31 e p. 44, n. 1 (con ampia bibl.).

<sup>30</sup> Come supposto in GHIOTTO 2000, p. 31.

<sup>31</sup> L'immagine potrebbe trovare, come notato altrove da F. Ghedini (2010, p. 270, ntt. 35-36), interessanti risposdenze con quanto narrato da Teocrito (XI, 54 e ss.), secondo cui Polifemo rimprovera la madre di non averlo generato provvisto di branchie, che gli avrebbero consentito di avvicinarsi a Galatea e a tal scopo si promette di imparare a nuotare.

<sup>32</sup> Per un'analisi delle quali si veda GHIOTTO 2000, pp. 31-34; per una rilettura delle attestazioni pittoriche in rapporto ai versi del poeta di Sulmona si rimanda a GHEDINI 2010.

<sup>33</sup> Cosiddetta Sala Mitologica, ultimo venticinquennio del I secolo a.C. (BLANCKENHAGEN, ALEXANDER 1990, pp. 28-33; GHIOTTO 2000, p. 44, n. 2).

trova interessanti confronti con le *Metamorfosi*: identica è la caratterizzazione del paesaggio (*prominet in pontum cuneatus acumine longo collis, utrumque latus circumfluit aequoris unda*<sup>34</sup>); medesimi sono la posizione di Polifemo, seduto sullo scoglio e circondato dal gregge (*huc ferus ascendit Cyclops mediusque resedit; lanigerae pecudes [...] secutae*<sup>35</sup>), nonché i suoi attributi: il bastone di pino ai piedi e la zampogna tra le mani (*cui postquam pinus, baculi quae praebeuit usum, ante pedes posita est [...] sumptaque harundinibus compacta est fistula centum*<sup>36</sup>). Tali e precise sono le rispondenze con le articolate descrizioni del poeta augusteo, che è possibile riconoscere nella figura del Ciclope innamorato una vera e propria *iconografia "ovidiana"*. Diversamente, lo stesso rapporto di interdipendenza tra testo e immagine non si evince per Galatea che, se nella pittura è raffigurata mentre di spalle trascorre sul mare, in Ovidio è immaginata nascosta in una grotta tra le braccia dell'amato Aci<sup>37</sup>. La complessa scena è replicata in maniera del tutto simile nel triclinio della Casa del *Sacerdos Amandus*<sup>38</sup> (tav. 62, fig. 231) e forse, ma la cautela è d'obbligo data la frammentarietà dell'opera, anche nell'edra della Casa del Marinaio<sup>39</sup> (tav. 62, fig. 232). Le attestazioni, tutte appartenenti al III stile, sono da ricondurre a un medesimo archetipo che, sulla scorta di alcune caratteristiche compositive quali l'ampio paesaggio entro cui si muovono figure di ridotto formato e soprattutto la costruzione della scena per nuclei narrativi, può essere a buona ragione identificato in una pittura di età tardo ellenistica<sup>40</sup>.

Ma l'episodio del canto d'amore è parimenti attestato nei seriori affreschi IV stile ove sono replicati, pur con diverse varianti, l'impalcatura compositiva e gli schemi iconografici delle precedenti occorrenze (tav. 63, fig. 233): il rude Ciclope seduto su uno scoglio<sup>41</sup>, spesso circondato da un gregge più o meno nutrito, e connotato dagli attributi tipici dell'attività pastorale; la zampogna, in alcuni casi sostituita dalla lira<sup>42</sup>; Galatea, che trascorre sul mare. Minore è invece lo spazio lasciato all'ambientazione paesaggistica, che si riduce per lo più all'indicazione della roccia su cui è seduto il rozzo cantore e alla porzione di mare ove si trova la Nereide<sup>43</sup>. Ora, i medesimi legami che si sono messi in luce tra le pitture di III stile e le *Metamorfosi*, nelle forme di un' *iconografia "ovidiana"*,

<sup>34</sup> Ov. *met.* XIII, 778-779: "un colle si protende verso il mare, come un lungo corno acuto, e l'onda d'ambo i lati lo bagna" (trad. a cura di C. Pianezzola).

<sup>35</sup> *Ibidem*, 780-781: "il feroce Ciclope vi sale e si adagia nel mezzo. Un gregge di pecore lo segue" (trad. a cura di C. Pianezzola).

<sup>36</sup> Ov. *met.* XIII, 782-784: "dopo aver posto a terra il pino che gli serve da bastone [...] afferra una zampogna fatta con cento canne" (trad. a cura di C. Pianezzola).

<sup>37</sup> Sull'angolo in alto a destra della composizione si scorge, in dimensioni ridotte, Polifemo nell'atto di scagliare contro una nave, verisimilmente quella di Ulisse, pesanti macigni. Il motivo dell'interpolazione di un elemento prettamente letterario all'interno della scena mitologica potrebbe essere imputato, secondo una felice intuizione di I. Colpo, all'arricchimento di una composizione non attestata in precedenza, con un dettaglio funzionale a spiegare meglio all'osservatore il soggetto della rappresentazione; COLPO 2008, pp. 77-78.

<sup>38</sup> I 7, 7, triclinio (b), parete sud, III stile fase II B; PPM I, pp. 597-597; GHOTTO 2000, p. 44, n. 3; per un'analisi della pittura in rapporto a Ovidio si veda SALVO 2012b, pp. 129-130. Come già nella pittura dalla Villa di Boscotrecase, anche nella presente composizione, nell'angolo in alto a destra, si scorge la prua di una nave, probabile citazione letteraria dell'imbarcazione di Ulisse che, dopo essere fuggita dagli assalti dell'irato Ciclope, prende il largo (cfr. *supra* nel presente paragrafo nota 37).

<sup>39</sup> VI 15, 2, edra (z'), parete sud, III stile (GHOTTO 2000, p. 45, n. 7). Al medesimo modello è da ricondurre, con buona verisimiglianza, anche l'affresco presente nella Casa degli Epigrammi (V 1, 18, triclinio p, parete est, IV stile, ma imitazione III stile; *ibidem*, p. 45, n. 9), di cui non rimangono altro che un caprone, la prua di una nave sullo sfondo e la testa di un delfino; più difficile, se non impossibile, è invece valutare l'iconografia dei quadri delle Case VI 16, 32.33 (triclinio E, parete ovest, III stile; *ibidem*, p. 45, n. 6) e IX 2, 18 (cubicolo I, parte ovest, lato nord, III stile; *ibidem*, p. 45, n. 8).

<sup>40</sup> Quella a narrazione per nuclei è una modalità di costruzione delle scene figurate attestata unicamente in pitture di III stile, che scompare nei secoli successivi per poi riemergere nella più tarda produzione musiva. Sulla scorta del confronto fornito da quella miniera di informazioni che sono le *Imagines* di Filostrato Maggiore, in cui appaiono descrizioni di quadri concepiti secondo nuclei narrativi, F. Ghedini ha altrove supposto che tale modalità compositiva trovi origine nella pittura tardo ellenistica; GHEDINI, COLPO c.d.s.

<sup>41</sup> Fa eccezione il quadro proveniente dalla Casa dei Capitelli colorati o di Arianna (VII 4, 31.51, vano 26, parete ovest), ove il pastore musico è raffigurato stante; GHOTTO 2000, p. 6, n. 15.

<sup>42</sup> In particolare nella pittura della Casa dei Vasi di vetro o del Granduca Michele, VI 5, 5, triclinio 12, parete nord, lato est; GHOTTO 2000, p. 44, n. 4.

<sup>43</sup> Decisamente più ricco, ma nient'affatto in linea con la tradizione bucolica, è la quinta scenografica che fa da sfondo alla rappresentazione di un quadro proveniente dalla Casa della Caccia antica (VII 4, 48, giardino 13, parete ovest), in cui sono presenti una serie di edifici di natura eterogenea; GHOTTO 2000, p. 45, n. 10.

possono essere parimenti individuati per le occorrenze di IV stile, giacché i decoratori continuano all'evidenza a riutilizzare, pur con una certa libertà, tipi figurativi ampiamente noti e circolanti. Va tuttavia precisato che al racconto del poeta è estraneo il dettaglio della lira, che in alcuni casi come visto si sostituisce alla siringa, la cui presenza rimanda direttamente al mondo apollineo.

Si impongono a questo punto necessarie una serie di considerazioni. Difficile è credere che i rapporti che legano in maniera univoca e inequivocabile il testo scritto ai numerosi "testi" figurati siano da imputare all'influenza esercitata dalle *Metamorfosi* sulla pretenziosa committenza campana, giacché non solo la testimonianza più antica è offerta dall'affresco proveniente dalla Villa di Boscotrecase databile al 20 a.C. ca., e quindi precedente la stesura del poema, ma anche perché le pitture si rifanno, più o meno direttamente, verisimilmente a un prestigioso modello di età tardo ellenistica. Le precise rispondenze tra i due piani narrativi sono dunque di natura "indiretta", cioè mediate da un precedente prototipo che ha saputo influenzare, direttamente o tramite la replica della dimora di proprietà imperiale, la fantasia ovidiana; il medesimo modello, contemporaneamente, si impone e ha fortuna nel più ampio orizzonte iconografico.

Particolare interesse suscita un quadro proveniente dall'atrio della Casa IX 6, d-e<sup>44</sup>, incentrato ancora una volta sul motivo del canto d'amore che il figlio di Nettuno intona per la sua bella (tav. 63, fig. 234): Polifemo è raffigurato, come di consueto, assiso su uno scoglio proteso sul mare, appoggiato al proprio bastone e circondato dal fedele gregge di pecore. Immediatamente sopra il Ciclope, in secondo piano, si scorge una figura cerulea, colta nell'atto di camminare a passo svelto in quella che sembrerebbe una vera e propria fuga: piace qui potervi riconoscere Aci che, dopo essere stato scoperto abbracciato all'amata Galatea, *terga fugae dederat conversa*<sup>45</sup>. Nel quadro sono dunque evocati i momenti salienti del mito che, significativamente, mostrano stretti punti di contatto con il racconto di Ovidio: il canto passionale che Polifemo rivolge all'amata (l'ormai nota *iconografia "ovidiana"*) e la vana fuga del giovane, presto schiacciato dal masso lanciaogli contro dal geloso gigante<sup>46</sup> (che ben potrebbe essere definito un *indicatore "ovidiano"*). Le tangenze tra i due piani narrativi si fanno tanto più dirimenti se si pensa che la presenza di Aci nella vicenda mitica si connota, da un punto di vista letterario, come un'invenzione ovidiana. Ora, la pittura è databile negli anni compresi tra il 20 e il 40 d.C., quindi immediatamente dopo l'edizione delle *Metamorfosi*, e orna una casa piuttosto modesta, per cui è difficile credere che l'originale soluzione sia da imputare alla bravura dell'artigiano; piuttosto, essa sembra riflettere la volontà del committente di abbellire la propria dimora con la riproduzione di una più prestigiosa opera, verisimilmente su tavola<sup>47</sup>. Se questo è il quadro di riferimento, non si può del tutto escludere che pittori della capitale alla moda possano essere rimasti influenzati dal poema del cambiamento<sup>48</sup> inserendo così, nel più ampio contesto del canto d'amore costruito tramite schemi e modelli circolanti, il motivo "ovidiano" di Aci in fuga; tale creazione urbana è poi presto imitata dal decoratore pompeiano.

Nel corso dell'età imperiale la fortuna del mito va lentamente scemando, giacché il repertorio appare piuttosto avaro

<sup>44</sup> Atrio (c); GHOTTO 2000, p. 48, n. 24; per un'analisi della pittura in rapporto al testo di Ovidio cfr. anche GHEDINI 2010, pp. 272-273.

<sup>45</sup> Ov. *met.* XIII, 879: "volge le spalle e fugge via" (trad. a cura di C. Pianezzola). A favore di questa ipotesi: TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, p. 1017, n. 65; GHOTTO 2000, p. 36; GHEDINI 2010, p. 272; *contra* LEACH 1988, pp. 395-396.

<sup>46</sup> Tale motivo sembra essere latamente alluso da quel grosso masso che, sulla sinistra della composizione, è raffigurato divelto dallo scoglio; cfr. GHEDINI 2010, p. 273.

<sup>47</sup> Cfr. GHEDINI 2010, p. 273. Tale ipotesi è tanto più plausibile prendendo in considerazione l'intera partitura decorativa della casa, caratterizzata da una serie di affreschi ispirati a tematiche di una certa importanza, quali Enea e Didone, Teseo che abbandona Arianna e la caduta di Icaro (PPM IX, pp. 722-732). La motivazione della selezione dei diversi quadri sembra dunque riconducibile alla volontà del committente di adornare la modesta dimora con repliche di prestigiosi originali, forse nella volontà di creare una pinacoteca fittizia; sul fenomeno del collezionismo di quadri a Roma da parte dei privati si rimanda a GHEDINI, SALVO c.d.s.a.

<sup>48</sup> Si ricordi che nel corso del I secolo d.C., nonostante l'esilio subito da Ovidio nell'infelice località di Tomi, le *Metamorfosi* godono di una particolare fortuna, tanto da essere utilizzate, in forma compendiarica, nelle scuole di grammatica e fornire materia per rappresentazioni sceniche (pantomimi?); per queste considerazioni si veda PARTE I, CAPITOLO II, PARAGRAFO 2.1.



di occorrenze; privilegiato in via esclusiva è, ancora una volta, il tema del canto d'amore che il rozzo Ciclope intona alla creatura marina. Le raffigurazioni, caratterizzate da una forte eterogeneità, continuano a reiterare i medesimi elementi compositivi ben attestati nel repertorio pittorico campano. In una gemma<sup>49</sup> Polifemo, rappresentato assiso su un seggio roccioso con lira imbracciata, tenta invano di affascinare la Nereide innanzi a lui. In questo caso i legami con il testo del poeta augusteo si fanno più evanescenti e assai meno pregnanti, forse anche a causa del ristretto spazio a disposizione: il contesto bucolico è ridotto al supporto roccioso su cui è seduto il figlio di Nettuno; alla *syrinx* ovidiana si sostituisce, come già in alcune pitture di IV stile, la lira; del tutto assenti sono poi il gregge di pecore e il bastone di pino. Decisamente più significative sono invece le rispondenze che si possono mettere in luce tra le *Metamorfosi* e un rilievo "Albani"<sup>50</sup> (tav. 63, fig. 235): il Ciclope, all'ombra di un albero frondoso e accompagnato da una capra, è assiso sullo scoglio, ai suoi piedi giace il ramo utilizzato a guisa di bastone, mentre tra le mani reca la lira<sup>51</sup>. Di un certo favore la vicenda sembra godere nel repertorio musivo, replicata com'è su un gruppo di pavimenti, pur con indubbie varianti sia negli schemi iconografici dei protagonisti che nei loro attributi<sup>52</sup> (tav. 63-64, figg. 236-237): Polifemo è in genere rappresentato seduto su una roccia<sup>53</sup> e sovente reca tra le braccia uno strumento musicale, una *syrinx* ovvero una lira<sup>54</sup>; Galatea è quasi sempre colta nell'atto di trascorrere sul mare, per lo più sul dorso di un delfino. Gli artigiani continuano dunque a riutilizzare, con una certa libertà, schemi iconografici ampiamente noti e circolanti, assemblandoli insieme con fantasia. È però necessario ricordare che la sostituzione della *syrinx* con la lira non è senza importanza, giacché fanno capo a due contesti antitetici: se il primo strumento rimanda all'ambito dionisiaco, il secondo è direttamente collegabile al mondo apollineo.

Ad ogni modo, non stupisce dunque che tra il repertorio figurativo di età imperiale e Ovidio sussistano delle tangenze, inerenti l'ambientazione paesaggistica e/o la figura del Ciclope, risultando ora più ora meno incisive a seconda che ricorrano certi dettagli caratterizzanti anche il racconto del Sulmonese (la siringa o il bastone di pino ovvero il gregge); Invero, comune è il modello a cui guardano i due piani narrativi, ossia l'archetipo pittorico tardo ellenistico, che ha prima influenzato la fantasia di Ovidio e che, qualche secolo più tardi, continua a circolare, sotto forma di modelli grafici mobili, nelle botteghe e ad essere riutilizzato con una certa libertà dagli artigiani. Ma in un orizzonte piuttosto avaro di testimonianze brilla per importanza il rilievo di un sarcofago che replica il tema, tanto caro al mondo delle immagini, del canto d'amore e sul quale è necessario concentrare la nostra attenzione.

#### 11.4 LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI

A onta della fortuna goduta nel repertorio pittorico di III e IV stile, il mito del rozzo cantore invaghito della bella Nereide non pare riscuotere i favori del repertorio legato alla morte: è infatti noto un solo sarcofago urbano a ghirlande ove, nella lunetta di destra, è raffigurato il momento in cui il Ciclope intona una melodia amorosa per la propria concupita<sup>55</sup> (app. II, Pol 01). Polifemo è assiso su un piccolo scoglio proteso sul mare, con il *pedium*

<sup>49</sup> Berlino, Staatliche Museen; IMHOOF-BLUMER, KELLER 1889, p. 127, n. 33; MONTÓN SUBIAS 1990, p. 1003, n. 30.

<sup>50</sup> Roma, Villa Albani. Il rilievo è fortemente restaurato, originale è solo la porzione centrale del pezzo; Villa Albani 1992, pp. 120-123 (con ricca bibl.), in cui si suppone la derivazione da un più prestigioso esemplare di matrice alessandrina o, più in generale, di età ellenistica.

<sup>51</sup> Cfr. Ov. met. XIII, 778-784.

<sup>52</sup> Per un compendio di attestazioni: MONTÓN SUBIAS 1990, pp. 1002-1003, nn. 23-26; 36.

<sup>53</sup> Fa probabilmente eccezione un mosaico da Lambesi (Tazoult Museum), ove il Ciclope parrebbe essere rappresentato stante; tuttavia la frammentarietà del manufatto rende incerta l'interpretazione della scena con il mito di Polifemo e Galatea. Si veda: DUNBABIN 1978, p. 263, n. 6a; MONTÓN SUBIAS 1990, p. 1003, n. 26.

<sup>54</sup> La siringa compare negli esemplari provenienti da: Lambesi (di cui *supra* nel presente paragrafo nota 53) e Antiochia, Casa di Polifemo e Galatea, 115 d.C. ca. (LEVI 1947, pp. 25-28; MONTÓN SUBIAS 1990, p. 1002, n. 23); la lira è invece attestata in un mosaico da El Djem, Casa A del Terreno Jilani Guirat, ambiente 2, 180-200 d.C. (El Djem, Museo; DUNBABIN 1978, p. 259, n. 18c; MONTÓN SUBIAS 1990, p. 1003, n. 25; NOVELLO 2007, p. 255, n. Thys. 4).

<sup>55</sup> Roma Palazzo Mattei, ingresso sud, lato ovest, sopra la porta, 120-130 d.C.; nell'arco di sinistra, disegnato da un rigoglioso festone di fiori e frutti, è raffigurato Edipo a colloquio con la sfinge; si veda: ASR II, pp. 190-191, n. 182; FELLMANN 1972, p. 133, n. V 19; GUERRINI 1982, pp. 202-204; MONTÓN SUBIAS 1990, p. 1003, n. 29; HERDEJÜRGEN 1996, pp. 97-98, n. 31; CACCAMO

poggiato ai piedi e una pecora quale fedele accompagnatrice; nella mano destra levata egli stringe un animale, che parrebbe configurarsi come un cucciolo di orso. Innanzi a lui è Galatea, colta nell'atto di trascorre placida sulle onde in groppa a un delfino. Ora, nell'ambientazione paesaggistica, pur accennata nei tratti fondamentali, nello schema del Ciclope e nei suoi attributi forti risuonano gli echi dei versi di Ovidio: *prominet in pontum cuneatus acumine longo collis, utrumque latus circumfluit aequoris unda: huc ferus ascendit Cyclops mediusque resedit; lanigeræ pecudes [...] secutæ. Cui postquam pinus, baculi quæ præbuit usum, ante pedes posita est [...] sumptaque harundinibus compacta est fistula centum*<sup>56</sup>; il più importante scollamento tra i due piani narrativi si evince per il motivo della Nereide che leggiadra solca le onde<sup>57</sup>, del tutto ignoto alla narrazione del cantore di Sulmona e derivato all'evidenza dalla precedente tradizione figurativa. Nel fregio manca all'evidenza la famosa *syrinx* con cui il rude pastore avrebbe accompagnato il canto d'amore, sostituita dall'orsacchiotto, un dettaglio all'apparenza secondario, ma che merita invece tutta la nostra attenzione. Invero, il cucciolo sembra configurarsi come un grazioso, sebbene non convenzionale, dono che il solerte innamorato offre alla sua bella: tale motivo è presente in Ovidio, forse dietro l'influenza dalla poesia teocritea<sup>58</sup>, ma inserito in un passo a valenza squisitamente letteraria<sup>59</sup>. Il confronto più pregnante in questo caso si instaura con un'altra fonte coeva al sarcofago, ossia Luciano, secondo cui “fra le braccia il tuo amato [*scil.* Polifemo] bene portava come un giocattolo un orsacchiotto”<sup>60</sup>.

Ma un altro elemento della composizione cattura il nostro interesse: nella porzione superiore del rilievo si scorge una figura semidistesa su un tratto degradante di roccia, poggiata con il braccio sinistro su una brocca da cui sgorga copiosa dell'acqua; se alcuni vi riconoscono una divinità locale<sup>61</sup>, la maggior parte della critica è concorde nell'identificarvi, pur con una certa cautela, Aci ormai mutato in fiume<sup>62</sup>. Se quest'ultima ipotesi coglie nel segno, sulla cassa del sarcofago sarebbe presente un ulteriore dettaglio che ne rafforzerebbe il legame con il racconto di Ovidio, giacché il motivo del bel giovane mutato in rivolo compare unicamente nelle *Metamorfosi*<sup>63</sup>.

Ora, nonostante alcune differenze che intercorrono tra il testo scritto e il “testo” rappresentato, le tangenze sin qui evidenziate per la figura di Polifemo e, più in generale, per l'ambientazione paesaggistica, a cui si potrebbe cautamente aggiungere la figura di Aci tratteggiato come una divinità fluviale, sono talmente puntuali che è possibile riconoscervi un'*iconografia “ovidiana”*. E tuttavia tali elementi, lungi dall'essere innovativi dell'orizzonte funerario, compaiono già nel repertorio pittorico di III e IV stile, di cui la più antica testimonianza è offerta dall'affresco della Villa di Boscotrecase, derivata probabilmente da un archetipo su tavola tardo ellenistico, che ha fornito direttamente o tramite la replica ubicata nella dimora imperiale, ispirazione a Ovidio; i medesimi schemi iconografici rifluiscono nella tradizione figurativa di età imperiale<sup>64</sup> e sembrano essere riutilizzati, pur con una certa libertà, dagli scalpellini preposti alla lavorazione del sarcofago. E tuttavia il dettaglio affatto interessante del cucciolo d'orso stretto tra le mani di Polifemo, unitamente alla presenza di Aci raffigurato come una divinità

CALTABIANO 1997, p. 515, n. 2; GHIOTTO 2000, p. 34.

<sup>56</sup> Ov. *met.* XIII, 778-784: “un colle si protende verso il mare, come un lungo corno acuto, e l'onda d'ambo i lati lo bagna. Il feroce Ciclope vi sale e si adagia nel mezzo. Un gregge di pecore lo segue [...]. Dopo aver posto a terra il pino che gli serve da bastone [...] afferra una zampogna fatta con cento canne” (trad. a cura di C. Pianezzola).

<sup>57</sup> Si rammenti che nelle *Metamorfosi* (XIII, 786-787) Galatea è immaginata nascosta da una rupe tra le braccia dell'amato Aci.

<sup>58</sup> Cfr. THEOC. XI, 41.

<sup>59</sup> Ov. *met.* XIII, 834-836: *inveni geminos, qui tecum ludere possint, inter se similes, vix ut dignoscere possis, villosae catulos in summis montibus ursae* (“sugli alti monti ho trovato due cuccioli d'orsa villosa che potranno giocare con te: tanto simili sono tra loro che non potrai facilmente distinguerli”; trad. a cura di C. Pianezzola). Il medesimo motivo ritorna anche nella descrizione che Filostrato Maggiore (*Im.* II, 18, 3) offre del quadro *Ciclope*, seppur ancora una volta in riferimento al carne pastorale che Polifemo ha composto per l'amata, donde emerge anche in questo caso l'influsso della poesia teocritea (“e su come egli allevi cerbiatti e orse per lei”; trad. a cura di L. Abbondanza).

<sup>60</sup> LUCIANUS *DMar.* I, 4 (trad. a cura di O. Vox).

<sup>61</sup> Così in particolare LEVI 1947, p. 27.

<sup>62</sup> ASR II, p. 191; MONTÓN SUBIAS 1990, p. 1003, n. 29; CACCAMO CALTABIANO 1997, p. 515, n. 2; HERDEJÜRGEN 1996, p. 98; GHIOTTO 2000, p. 34; assai più cauto GUERRINI 1982, p. 202.

<sup>63</sup> Ov. *met.* XIII, 873 e ss.

<sup>64</sup> Per le attestazioni iconografiche si veda *supra* nel presente capitolo, PARAGRAFO 11.3.

fluviale, un personaggio che nel più ampio repertorio figurativo compare unicamente in pittura della fase finale del III stile, induce a non scartare del tutto l'ipotesi che alle spalle del fregio scolpito vi possa essere una nuova creazione, probabilmente di matrice urbana; questo possibile modello, che non riscontra i favori delle successive raffigurazioni, rifluisce agli inizi del II secolo d.C. nel repertorio formale in uso allo scalpello del nostro sarcofago.



## BIBLIOGRAFIA

ABBONDANZA L. 2008, *Filostrato maggiore. Immagini*, Torino.

ADORNATO G. 2006, *Animali, teste, mani, piedi. L'arte del disegno e le pratiche di bottega nel mondo antico*, in *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Catalogo della Mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 8 febbraio-7 maggio 2006), a cura di C. Gallazzi, S. Settis, Milano, pp. 111-123.

AGDS I-2 = BRANDT E., SCHMIDT E. 1970, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen. Staatliche Münzsammlung. München. Italische Gemmen etruskisch bis römisch-republikanisch. Italische Glaspasten vorkaiserzeitlich*, I-2, München.

AGDS I-3 = BRANDT E., KRUG A., GERCKE W., SCHMIDT E. 1972, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen. Staatliche Münzsammlung. München. Gemmen und Glaspasten der römischen Kaiserzeit sowie Nachträge*, I-3, München.

AGDS II = ZWERLEIN-DIEHL E. 1969, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Antikenabteilung. Berlin*, II, München.

AGDS III = SCHERF V., GERCKE P., ZAZOFF P. 1970, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen. Braunschweig, Göttingen, Kassel*, III, Wiesbaden.

AGDS IV = SCHLÜTER M., PLATZ-HORSTER G. 1975, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen. Hannover, Kestner-Museum. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe*, Weisbaden.

(VON) ALBRECHT M. 1963, *Die Parenthese in Ovids Metamorphosen und ihre dichterische Funktion*, Würzburg.

(VON) ALBRECHT M. 1995, *Storia della letteratura Latina. Da Livio Andronico a Boezio*, II, Torino.

ALDEN M. J. 1997, *The resonances of the song of Ares and Aphrodite*, in *Mnemosyne*, L, pp. 513-529.



ALLAG CL., BARDOUX B., CHOSSENOT D. 1988, *La mort d'Adonis: une peinture murale gallo-romaine à Boult-sur-Suippe (Marne)*, in *BSocAChamp*, 81, 2, pp. 93-110.

ALLISON P. M. 1991, 'Workshop' and 'Patternbooks', in *KölnJb*, 24, pp. 79-84.

AMEDICK R. 1991, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita privata*, Berlin (*ASR*, 14).

AMEDICK R. 1998, *Achilleus auf Skyros. Die Eikones des jüngeren Philostrat und die Ikonographie römischer Sarkophage*, in *Akten des Symposium »125 Jahre Sarkophag-Corpus«* (Marburg, 4.-7. Oktober 1995), a cura di G. Koch, Mainz am Rhein, pp. 52-60.

ANDERSEN F. G. 1985, *Pompeian Painting. Some practical aspects of creation*, in *AnalRom*, XIV, pp. 113-128.

ANDERSON W. S. 1995a, *Introduction. Ovid, the Poet for All Time*, in *Ovid. The Classical Heritage*, edited by W. S. Anderson, New York & London, pp. ix-xxxiii.

ANDERSON W. S. 1995b, *First-Century Criticism on Ovid: The Senecas and Quintilian*, in *Ovid. The Classical Heritage*, edited by W. S. Anderson, New York & London, pp. 1-10.

ANDREAE B. 1956, *Motivgeschichtliche untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Berlin.

ANDREAE B. 1963, *Studien zur römischen Grabkunst*, in *RM*, suppl. 9.

ANDREAE B. 1968-1969, *Imitazione ed originalità nei sarcofagi romani*, in *RendPontAc*, XLI, pp. 145-166.

ANDREAE B., OEHLSCHEGEL G., WEBER K. 1972, *Zusammenfügung der Fragmente eines Meleagersarkophags in Frankfurt und Kassel*, in *JdI*, 87, pp. 388-432.

ANGUISSOLA A. 2006, *La bottega dell'artista*, in *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Catalogo della Mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 8 febbraio-7 maggio 2006), a cura di C. Gallazzi, S. Settis, Milano, pp. 124-131.

ARIAS P. E. 1980-1982, *Problemi stilistici, iconologici e cronologici sul Pittore dei Niobidi*, in *RendPontAc*, LIII-LIV, pp. 145-179.

ARIAS P. E., CRISTIANI E., GABBA E. 1977, *Camposanto Monumentale di Pisa. Le antichità*, Pisa.

ASR II = ROBERT C. 1890, *Die antiken Sarkophag-Relief. Mythologische Cyklen*, II, Berlin.

ASR III.1 = ROBERT C. 1897, *Die antiken Sarkophag-Reliefs. Einzelmythen*, III.1, Berlin.

ASR III.2 = ROBERT C. 1904, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III.2, Berlin.

ASR III.3 = ROBERT C. 1919, *Die antiken Sarkophag-Reliefs. Einzelmythen*, III.3, Berlin.

ATALLAH W. 1966, *Adonis dans la littérature et l'art grecs*, Paris.

AUDIN A., VERTET H. 1972, *Médaillons d'applique à sujets religieux des vallées du Rhône et de l'allier*, in *Gallia*, XXX, pp. 235-258.

AUGÉ C., LINANT DE BELLEFONDS P. 1997, s.v. *Zeus (in peripheria orientali)*, in *LIMC*, VIII, pp. 374-388.

AURIGEMMA S. 1960, *L'Italia in Africa. Le scoperte archeologiche. Tripolitania. I monumenti d'arte decorativa. I mosaici*, I, Roma.

BAATZ D. 1968a, *Römische Wandmalereien aus dem Limeskastell Echzell Kr. Büdingen (Hessen)*, in *Germania*, 46, pp. 40-52.

BAATZ D. 1968b, *Wandmalereien aus einem Limeskastell*, in *Gymnasium*, 75.3, pp. 262-269.

BACCHETTA A. 2006, *Oscilla. Rilievi sospesi di età romana*, Milano.

BAGGIO M. 2012a, *Il ratto di Proserpina nelle Metamorfosi di Ovidio: tra racconto e immagini*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova (Antenor Quaderni, 28), pp. 135-146.

BAGGIO M. 2012b, *Il sistema degli oggetti femminili nella ceramica tardoapula: segni di rango-segni di prestigio?*, in «Eidola. International Journal of Classical Art History», 9, pp. 31-54.

BAIER T. 2010, *Eumolpe et Encolpe dans une galerie d'art*, in *Métamorphoses du regard ancien*, a cura di É. Prioux, A. Rouveret, Paris, pp. 191-204.

BALDASSARRE I. 1981, *Piramo e Tisbe: dal mito all'immagine*, in *L'art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du Principat*, Table Ronde organisée par l'École française de Rome (Rome, 10-11 mai 1971), Rome, pp. 337-351.

BALDO G. 1995, *Dall'Eneide alle Metamorfosi. Il codice epico di Ovidio*, Padova.

BALENSIEFEN L. 1996, *Achills verwundbare Ferse*, in *JdI*, 111, pp. 75-103.

BALIL A. 1989, *Venus y Adonis*, in *Mosaicos romanos*, Actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa sobre Mosaicos Romanos (Madrid, 1985), in memoriam M. Fernandez-Galiano, Madrid, pp. 203-213.

BALTY J. 1977, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles.

BANTI L. 1937, *Luni*, Firenze.

BARATTE F. 1978, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, Paris.

BARATTE F. 1989, *La naissance de Dionysos sur un couvercle de sarcophage du Musée d'Amiens*, in *RA*, 1989.1, pp. 143-148.

BARATTE F. 1994, s.v. *Phaethon I*, in *LIMC*, VII, pp. 350-354.

BARATTE F. 2007, *A propos des sarcophages dans l'Afrique romaine: thèmes et ateliers*, in *Akten des Symposium des Sarkophag-Corpus 2001* (Marburg, 2.-7. Juli 2001), a cura di G. Koch, Mainz am Rhein, pp. 241-250.

BARATTE F., METZGER C. 1985, *Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*, Paris.

BARBANERA M. 1994, *Un'impronta gemmaria cades e il problema dell'iconografia del trasporto funebre dell'eroe*, in *ArchCl*, XLVI, pp. 385-400.

BARBANERA M. 2012, *Daedalus invidit (Ov. met. 8, 236-259). Dedalo, la pernice e il topos dell'artista assassino*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova (Antenor Quaderni, 28), pp. 279-291.

BARBAZZA F. 2004a, *Meleagro*, in *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello (Antenor Quaderni 3), Roma, pp. 151-159.

BARBAZZA F. 2004b, *Orfeo*, in *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello (Antenor Quaderni 3), Roma, pp. 75-82.

BARBET A. 2004 (a cura di), *Mikhail I. Rostovtseff. La Peinture décorative antique en Russie méridionale. Saint-Pétersburg 1913-1914*, Paris.

BARBET A., ALLAG C. 1972, *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, in *MEFRA*, 84.1, pp. 935-1069.

BARCHIESI A. 1994, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Bari.

BARCHIESI A. 2011 (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, I, Torino<sup>3</sup>.

BARCHIESI A., ROSATI G. 2009 (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, II, Torino.

BARNARD M. E. 1987, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham.

BARRETT W. S. 1964, *Euripides. Hippolytos*, Oxford.

- BARTMAN E. 1993, *Carving the Badminton Sarcophagus*, in *MetrMusJ*, 28, pp. 57-75.
- BARTOLI A. 1953, *Marsia e Apollo sul Palatino*, in *BdA*, 1953, pp. 1-8.
- BASS R. C. 1977, *Some aspects of the structure of the Phaethon episode in Ovid's Metamorphoses*, in *ClQ*, XXVII.2, pp. 402-408.
- BASSO P., PETRACCIA F., TRAMUNTO M. 2011, *Il termalismo nelle testimonianze letterarie ed epigrafiche: primi passi di un PRIN*, in *Aquae Patavinae. Il termalismo antico nel territorio euganeo e in Italia*, Atti del I Convegno Nazionale (Padova, 21-22 giugno 2010), a cura di M. Bassani, M. Bressan, F. Ghedini, Padova, pp. 181-193.
- BAŽANT J., BERGER-DOER G. 1994, s.v. *Pentheus*, in *LIMC*, VII, 306-317.
- BEAZLEY J. D. 1947, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford.
- BEAZLEY J. D. 1956, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford.
- BEAZLEY J. D. 1963, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford.
- BECATTI G. 1951, *Problemi fidiaci*, Milano-Firenze.
- BEJOR G. 2006, *Tipologie di animali esotici di illustrazioni di testi?* in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, pp. 267-276.
- BEJOR G., CASTOLDI M., LAMBURGO C., PANERO E. 2012, *Botteghe e artigiani. Marmorari, bronzisti ceramisti e vetrai nell'antichità classica*, Milano.
- BENDINELLI G. 1926, *Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma*, in *MonAnt*, XXXI, pp. 601-848.
- BENDINELLI G. 1941, *Le pitture del colombario di Villa Pamphili*, in *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, sez. III<sup>a</sup>, fasc. V, Roma.
- BERGAMASCO A. 2006, *Atalanta e il ruolo della donna nell'immaginario figurativo greco fra VI e IV secolo a.C.*, in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, pp. 397-402.
- BERGER-DOER G. 1979, *Adonis*, in *AntK*, 22, pp. 119-125.
- BERGER-DOER G. 1992, s.v. *Myrrha*, in *LIMC*, VI, pp. 691-693.
- BERGMANN B. 1999, *Rhythms of Recognition: Mythological Encounters in Roman Landscape Painting*, in *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito*.

*Immaginario e realtà*, a cura di F. De Angelis, S. Muth, Weiesbaden, pp. 81-106.

BERNHARD M. L., DASZEWSKI W. A. 1986, s.v. *Ariadne*, in *LIMC*, III, pp. 1050-1070.

BETTINI M., PELLIZER E. 2003, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.

BIANCHI BANDINELLI R. 1980, *La pittura antica*, Roma.

BIEBER M. 1925, *Tereus*, in *AM*, L, pp. 11-18.

BIERING R. 1995, *Die Odysseefresken vom Esquilin*, Germany.

BIEBER M. 1925, *Tereus*, in *AM*, L, pp. 11-18.

BIRK S. 2012, *Carving sarcophagi: Roman sculptural workshop and their organisation*, in *JRA*, Suppl. 92, pp. 13-37.

BLANC N., GURY F. 1986, s.v. *Amor, Cupido*, in *LIMC*, III, pp. 952-1049.

BLANCKENHAGEN (VON) P. H. 1968, *Daedalus and Icarus on Pompeian walls*, in *RM*, LXXV, pp. 106-143.

BLANCKENHAGEN (VON) P. H., ALEXANDER C. 1990, *The Augustan Villa at Boscotrecase*, Mainz am Rhein.

BLANCO FREIJEIRO A. 1978, *Mosaicos romanos de Italica (I)*, Madrid.

BLÁZQUEZ J. M. 1982, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cadiz y Murcia*, Madrid.

BLÁZQUEZ J. M., LÓPEZ MONTEAGUDO G. 1990, *Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza*, in *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía*, Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana (Museo de Guadalajara, 27-28 abril 1990), Guadalajara, pp. 59-88.

BLOME P. 1978, *Zur Umgestaltung griechischer Mythen in der römischen Sepulkralkunst. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpinasarkophage*, in *RM*, 85, pp. 435-457.

BLOME P. 1983, *Der Tod des Apsyrtos auf einem römischen Sarkophagdeckel*, in *RM*, 90, pp. 201-209.

BLOME P. 1990, *Der Sarkophag Rinuccini: eine unverhoffte wiederentdeckung*, in *JbBerlMus*, 32, pp. 3668.

*BMC Caria e Lycia* 1964 = *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum*, Bologna.

BOARDMAN J. 1956, *Some Attic Fragments: Pot, Plaque, and Dithyramb*, in *JHS*, LXXVI, pp. 18-25.



- BOARDMAN J. 1984, s.v. *Atalante*, in *LIMC*, II, pp. 940-950.
- BOARDMAN J. 2004, *Storia dei vasi greci*, Roma.
- BORBEIN A. H. 1973, *Die Statue des hängenden Marsyas*, in *MarbWPr*, 1973, pp. 37-52.
- BORCHHARDT J. 1975 (a cura di), *Myra. Eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit*, Berlin (*IstForsch*, 30).
- BORDA M. 1958, *La pittura Romana*, Milano.
- BORDENACHE BATTAGLIA G., EMILIOZZI A. 1990, *Le ciste prenestine*, I.2, Città di Castello.
- BOSCHETTI C., BUENO M. et al. 2007, *Un emblema con scena di caccia da Chiusi: uno studio iconografico e archeometrico*, in Atti del XII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Padova, 14-15 e 17 febbraio – Brescia, 16 febbraio 2006), a cura di C. Angelelli, A. Paribeni, Roma, pp. 157-166.
- BOSCHUNG D. 1987, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, Bern.
- BOUQUET J. 1982, *L'imitation d'Ovide chez Dracontius*, in *Colloque présence d'Ovide*, édité par R. Chevallier, Paris, pp. 177-187.
- BOUQUET J. 1995, *Imitation of Ovid in the Works of Dracontius*, in *Ovid. The Classical Heritage*, edited by W. S. Anderson, New York & London, pp. 11-22.
- BOWERSOCK G.W. 1992, *L'ellenismo nel mondo tardo antico*, Bari.
- BRACCESI L. 1972, *Nota ovidiana (Met. I, 747-79)*, in *Athenaeum*, L, pp. 126-131.
- BRAGANTINI I. 1995, Problemi di pittura romana, in *AnnASorAnt*, 2, pp. 175-197.
- BRAGANTINI I. 2007, *La circolazione dei temi e dei sistemi decorativi: alcune osservazioni*, in *AnnASorAnt*, n.s. 2, pp. 175-197.
- BRANDENBURG H. 1978, *Der Beginn der Stadtrömischen Sarkophag-Produktion der kaiserzeit*, in *JdI*, 93, pp. 277-327.
- BRASWELL B. K. 1982, *The song of Ares and Aphrodite: theme and relevance to Odyssey 8*, in *Hermes*, 110.2, pp. 129-137.
- BRAVI L. 2006, *Gli epigrammi di Simonide e le vie della tradizione*, Roma.
- BRAVO B. 2001, *Un frammento della Piccola Iliade (P. Oxy. 2510), lo stile narrativo tardo-arcaico, i racconti su Achille immortale*, in *QuadUrbini*, 67.1, pp. 50-114.
- BRECOULAKI H. 2006, *La peinture funéraire de Macedoine. Emplois et fonctions de la couleur*

*IV<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> s.av.J.-C.*, Athenes.

BRILLIANT R. 1986, *Marmi classici, storie tragiche*, in *Prospettiva*, 46, pp. 2-12.

BRILLIANT R. 1992, *Roman Myth/Greek Myth: reciprocity and appropriation on a Roman Sarcophagus in Berlin*, in *StItFilCl*, 85, III ser., 10.2, pp. 1030-1045.

BROMMER F. 1960, *Fragmente der Parthenonmetopen*, in *Jdl*, 75, pp. 37-83.

BROMMER F. 1967, *Die Metopen des Parthenon*, Mainz.

BROWN R. 1987, *The palace of the Sun in Ovid's Metamorphoses*, in *Homo viator. Classical essays for John Bramble*, a cura di M. Whitby, P. Hardie, M. Whitby, Bristol-Oak Park, pp. 211-220.

BRUÈRE R. T. 1958, *Color ovidianus in Silius Punica 1-7*, in *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, par N. I. Herescu, Paris, pp. 475-499.

BRUNEAU P. 1984, *Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles?*, in *RA*, 1984.2, pp. 241-272.

BUMKE H. 2004, *Statuarische Gruppen in der Frühen Griechischen Kunst*, in *JDI*, 32.

BURKERT W. 1960, *Das Lied von Ares und Aphrodite. Zum Verhältnis von Odyssee und Ilias*, in *RhM*, CIII, pp. 130-144.

BURKERT W. 1987, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari.

BURGESS J. S. 1995, *Achilles' Heel: the Death of Achilles in Ancient Myth*, in *ClAnt*, 14.2, pp. 217-243.

CACCAMO CALTABIANO M. 1997, s.v. *Akis*, in *LIMC*, VIII, pp. 515-516.

CALANDRA E. 2008, *L'occasione e l'eterno: la tenda di Tolomeo Filadelfo nei palazzi di Alessandria. Parte prima. Materiali per la ricostruzione*, in «Lanx», 1, pp. 26-74..

CALDERONE S. 1982, *Il mito di Dedalo-Icaro nel simbolismo funerario romano*, in *Romanitas-Christianitas. Untersuchungen zur Geschichte und Literatur der römischen Kaiserzeit*, Johannes Straub zum 70. Geburtstag am 18. Oktober 1982, a cura di G. Wirth, Berlin-New York, pp. 749-767.

CALVINO I. 1979, *Gli indistinti confini*, in *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, pp. VII-XVI.

CALZA R. 1977 (a cura di), *Antichità di Villa Doria Pamphilj*, Roma.

CAMBI N. 1977, *Die stadtrömische Sarkophage in Dalmatien*, in *AA*, 1977.3, pp. 444-459.

- CAMPANILE M. I. 1995, *L'Ovidio 'eroico' di Venanzio Fortunato*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo, L. Nicastrì, Napoli, pp. 133-152.
- CAMPOREALE G. 1960, *Thalna e scene mitologiche connesse*, in *StEtr*, XXVIII, pp. 233-262.
- CAMPOREALE G. 1997, s.v. *Tinia*, in *LIMC*, VIII, pp. 400-421.
- CANCIANI F. 1986, *Ancora sui sarcofagi del gruppo Aquileia-Grado*, in *AquilNost*, LVII, pp. 514-518.
- CANCIANI F., COSTANTINI A. 1997, s.v. *Iuppiter*, in *LIMC*, VIII, pp. 421-470.
- CANFORA L. 2001 (a cura di), *Ateneo. I Deipnosophisti. I dotti a banchetto*, Roma.
- CANFORA L. 2008 (a cura di), *Il Papiro di Artemidoro*, Bari.
- CANFORA L. 2009 (a cura di), *Il Papiro di Artemidoro*, Convegno Internazionale di Studio (Rovereto, 29-30 aprile 2009), Rovereto (*AttiAcRov*, ser. VIII, vol. IX, A).
- CANFORA L. 2010, *La vera storia del Papiro di Artemidoro*, Catania.
- CAPUIS L. 1968, *Alkamenes. Fonti storiche e archeologiche*, Firenze.
- CARCOPINO J. 1943, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris.
- CASO L. 1989, *Gli affreschi interni del cubicolo «amphithalamos» della casa di Apollo*, in *RStPomp*, III, pp. 111-129.
- CATANI E. 1985, *Un «tondo» figurato dal Museo Piersanti di Matelica e l'iconografia del mito greco della nascita di Dioniso dalla coscia di Zeus*, in *AnnMacerata*, XVIII, pp. 219-256.
- CATONI M. 2005, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa.
- CECCHINATO C. 2011-2012, *La dea e il cacciatore: analisi del mito di Diana e Atteone tra letteratura e arte*, Tesi di Laurea Magistrale, relatori Ch.me Prof.sse M. Salvadori e V. Romani, Università degli Studi di Padova.
- CELANI A. 1998, *Opere d'arte greche nella Roma di Augusto*, Perugia.
- CELESTINO S. 1977, *Mosaicos perdidos de Italica*, in *Habis*, 8, pp. 359-383.
- CHARLET J. L. 1999, *Un exemple de la lecture d'Ovide par Claudien: l'Epithalame pour le noces d'Honorius et Marie*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo, L. Nicastrì, Napoli, pp. 121-131.
- CHAZALON L. 2003, *Le mythe de Térée, Procnè et Philomèle dans les images attiques*, in *Métis*, n.s. 1, pp. 119-148.

CHÉHAB M. 1971, *Mosaïques inédites du Liban*, in *La mosaïque gréco-romaine*, II<sup>e</sup> Colloque International pour l'Étude de la mosaïque antique (Vienne, 30 Août-4 Septembre 1971), a cura di MM. H. Stern, M. Le Glay, II, Paris, pp. 371-376.

CHEVALLIER R. 1982 (a cura di), *Colloque présence d'Ovide*, Paris.

CHUVIN P. 1987, *Observations sur les reliefs du théâtre de Hiérapolis. Thèmes agonistique*, in *RA*, 1987, pp. 97-108.

CIANI M. G., AVEZZÙ E. 1998, *Iliade di Omero*, Torino.

CIAPPI M. 1998, *Contaminazioni fra tradizioni letterarie affini di ascendenza tragica nel racconto ovidiano del mito di Procne e Filomela* (met. VI 587-666), in *Maia*, L, pp. 433-463.

CIAPPI M. 2000, *La narrazione ovidiana del mito di Fetonte e le sue fonti: l'importanza della tradizione tragica*, in *Athenaeum*, 88, pp. 117-168.

CIAPPI M. 2003, *La letteratura tragica nelle Metamorfosi di Ovidio: l'esempio di Niobe*, in *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Atti del Convegno (Pisa, 14-15 giugno 2002), a cura di L. Battezzato, Amsterdam, pp. 147-165.

CILIBERTO F. 1996, *I sarcofagi attici nell'Italia settentrionale*, Zürich.

CILIBERTO F. 1998, *Attische Sarkophage in Oberitalien: Importe und Nachahmungen*, in *Akten des Symposium »125 Jahre Sarkophag-Corpus«* (Marburg, 4.-7. Oktober 1995), a cura di G. Koch, Mainz am Rhein, pp. 240-248.

CLAIRMONT C. W. 1963, *Niobiden*, in *AntK*, 6, pp. 23-32.

*Classical Collection* 1972, *Greek etruscan and roman art. The Classical Collection of the Museum of Fine Arts, Boston*, a cura di C. C. Vermeule, M. B. Comstock, Meriden, 1972.

CLAVERIA M. 1998, *Roman Sarcophagi in Tarragona*, in *Akten des Symposium »125 Jahre Sarkophag-Corpus«* (Marburg, 4.-7. Oktober 1995), a cura di G. Koch, Mainz am Rhein, pp. 138-149.

CLAY J. S. 1989, *The politics of Olympus. Form and meaning in the major homeric hymns*, Princeton.

COARELLI F. 1972, *Il sepolcro degli Scipioni*, in *DialA*, 6, pp. 37-106.

COLPO I. 2002, *Divinità ed eroi nelle metope di Thermos: una proposta di lettura*, in *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma (Antenor Quaderni, 1), pp. 111-122.

COLPO I. 2004a, *Medea in Colchide*, in *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello*

*storico dell'arte*, a cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello (Antenor Quaderni 3), Roma, pp. 83-90.

COLPO I. 2004b, *Pelope*, in *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello, Roma (Antenor Quaderni, 3), pp. 99-104.

COLPO I. 2006, *Quod non alter et alter eras. Dinamiche figurative nel repertorio di Narciso in area vesuviana*, in *Antenor. Miscellanea di studi di archeologia*, 5, pp. 51-85.

COLPO I. 2008, *'Ambienti ovidiani' nelle case vesuviane? Riflessioni preliminari*, in «Eidola. International Journal of Classical Art History», 5, 2008, pp. 65-81.

COLPO I. 2009, *Temi ovidiani nel repertorio glittico. Dedalo e le ali di Icaro*, in *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*, Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana" (Aquileia, 19-20 giugno 2008), a cura di G. Sena Chiesa, E. Galletti, Trieste, pp. 183-193.

COLPO I. 2010, *Ruinae...et putres robore trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I secolo a.C. – I secolo d.C.)*, Roma (Antenor Quaderni, 17).

COLPO I. 2011a, *Ninfe violate: il mito di Callisto nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, Roma (Antenor Quaderni, 20), pp. 473-484.

COLPO I. 2011b, *Tutte le Arianne di Ovidio*, in «Eidola, International Journal of Classical Art History», 8, pp. 65-77.

COLPO I. 2012a, *«Fai gli dei troppo potenti, se credi che diano e tolgano forma alla gente». Figurare la metamorfosi nel mondo classico*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova (Antenor Quaderni, 28), pp. 11-28.

COLPO I. 2012b, *Figurare la metamorfosi*, in *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, Catalogo della Mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 29 settembre-1 dicembre 2012), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo, Padova, pp. 61-69.

COLPO I. 2012c, *Le donne e gli eroi*, in *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, Catalogo della Mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 29 settembre-1 dicembre 2012), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo, Padova, pp. 109-119.

COLPO I., GHEDINI F. 2012, *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), Padova (Antenor Quaderni, 28).



COLPO I., GHEDINI F., TOSO S. 2011, *Tra testo e immagine. Riflessioni ovidiane*, Giornata di Studi (Padova, 24 maggio 2010), Pisa-Roma (*Eidola. International Journal of Classical Art History*, 8).

COLPO I., GRASSIGLI G. L., MINOTTI F. 2007, *Le ragioni di una scelta. Discutendo attorno alle immagini di Narciso a Pompei*, in «*Eidola. International Journal of Classical Art History*», 4, pp. 73-113.

COLPO I., SALVADORI M. 2010, *Ovidio e la pittura della prima età imperiale*, in Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA (Napoli, 17-21 settembre 2007), a cura di I. Bragantini, Napoli (*AIONArch Quad.* 18), pp. 277-288.

COLPO I., SALVO G., TOSO S. 2012, *Metamorfosi: la pubblicità cambia forma*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova (Antenor Quaderni, 28), pp. 513-519.

COLUSSO M. 2010-211, *Medea in Ovidio tra testo e immagine*, Tesi di Laurea Magistrale, relatore Ch.ma Prof. E.F. Ghedini, Università degli Studi di Padova.

CONTE G. B., PIANEZZOLA E. 2006, *Storia e testi della letteratura latina*, II, Firenze<sup>6</sup>.

CONTICELLO B., ANDRAE B. 1974, *Die Skulpturen von Sperlonga*, in *AntPl*, 14.

COOK R. M. 1981, *Clazomenian Sarcophagi*, Mainz/Rhein.

COPPOLA A. 1995, *Archailoghía e propaganda. I greci, Roma e l'Italia*, Roma.

CORSO A. 1988, *Prassitele: fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*, I, Roma (*Xenia*, X).

CROISILLE J. M. 1982, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, Bruxelles.

CRUCIANI C., FIORINI L. 1998, *I modelli del moderato. La Stoà Poikile e l'Hephaisteion di Atene nel programma edilizio cimoniano*, Perugia.

CUGUSI P. 1982, *Carmina Latina Epigraphica e tradizione letteraria*, in «*Epigraphica*», XLIV, pp. 65-107.

CUGUSI P. 1996, *Aspetti letterari dei Carmina Latina Epigraphica*, Bologna.

CUMONT F. 1942, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris.

CURLEY D. 2003, *Ovid's Tereus: theater and metatheater*, in *Shards from Kolonos: studies in sophoclean fragments*, a cura di A. H. Sommerstein, Bari, pp. 163-197.

CURTIUS L. 1944-1945, *Falsche Kameen*, in *AA*, 1944-1945, pp. 1-24.

- D'ANDRIA F. 1985, *Problemi iconografici nel ciclo di Apollo a Hierapolis di Frigia*, in *Eidolopoia, Actes du Colloque sur les problèmes de l'image dans le monde méditerranéen classique* (Château de Lourmarin en Provence, 2-3 septembre 1982), Roma, pp. 51-59.
- D'ANDRIA F., RITTI T. 1985, *Hierapolis. Scavi e ricerche II. Le sculture del teatro. I rilievi con i cicli di Apollo e Artemide*, Roma.
- DALTROP G. 1966, *Die Kalydonische Jagd in der Antike*, Hamburg und Berlin.
- DALTROP G. 1980, *Il gruppo Mironiano di Atena e Marsia nei Musei Vaticani*, Città del Vaticano.
- DASZEWSKI W. A. 1985, *Dionysos der Erlöser. Griechische Mythen im spätantiken Cypern*, Mainz am Rhein.
- DE ANGELI S. 1988, s.v. *Ceres*, in *LIMC*, IV, pp. 893-908.
- DE CARO S. 2003 (a cura di), *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Napoli.
- DE CESARE M. 1997, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma.
- DE MARIA S. 1993, *Le pitture della domus dei Coiedii di Suasa (Ancona) e il loro contesto architettonico*, in *BABesch*, suppl. 1993, pp. 82-89.
- DE MORA-FIGUEROA L. 1977, *La villa romana de "El Santiscal" (Cadiz)*, in *Habis*, 8, pp. 345-458.
- DE' SPAGNOLIS M. 2004, *Il mito omerico di Dionysos ed i pirati tirreni in un documento da Nuceria Alfaterna*, Roma.
- DE VIVO A. 1995, *Seneca scienziato e Ovidio*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo, L. Nicastri, Napoli, pp. 39-56.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R. 1980, *Studi su Accio*, Firenze.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R. 1990, *Tra Ovidio e Seneca*, Bologna.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R. 2002a, *Spirat tragicum satis... Note al Tereus di Accio, tra filologia e storia della lingua*, in «Paideia», LVII, pp. 84-98.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R. 2002b, *Il barbaro Tereo di Accio. Attualizzazione e funzionalità ideologica di un mito greco*, in *Accius un seine Zeit*, a cura di S. Faller, G. Manuwald, Würzburg, pp. 127-139.
- DELIVORRIAS A. 1984, s.v. *Aphrodite*, in *LIMC*, II, pp. 2-151.

DELIVORRIAS A. 1994, *The sculptures of the Parthenon*, in *The Parthenon and its impact in modern times*, a cura di P. Tournikiotis, New York, pp. 100-135.

DENOYELLE M. 1997, *Le cratère des Niobides*, Paris.

DENTI M. 1991, *Il Marsia di Paestum*, in *AnnASorAnt*, XIII, pp. 133-188.

DEVAMBEZ P. 1951, *Un fragment de fresque antique au Louvre*, in *MonPiot*, 45, pp. 67-76.

DEWAR M. 2002, *Siquid habent veri vatum praesagia: Ovid in the 1st-5th centuries A.D.*, in *Brill's Companion to Ovid*, edited by B. Weiden Boyd, Leiden-Boston-Köln, pp. 383-412.

DI FILIPPO BALESTRAZZI E. 1995, *Il giovane di Mozia. Una nuova ipotesi interpretativa*, in *NumAntCl*, XXIV, pp. 133-172.

DIACCIATI E. 2005, *Copie, contesti e fruizione del gruppo dei Niobidi in età imperiale*, in «ΑΓΩΓΗ. Atti della scuola di specializzazione in Archeologia. Università di Pisa», II, pp. 197-264.

DIEZ G. 1972-1973, *Genius mit gebrochenen Flügel*, in *Öjh*, L, pp. 8-12.

DIGGLE J. 1970, *Euripides Phaethon*, Cambridge.

DILKE O. A. W. 1954, *Statius. Achilleid*, Cambridge.

DONDERER M. 1988, *Dionysos und Ptolemaios Soter als Meleager – zwei Gemälde des Antiphilos*, in *Zu Alexander d.Gr. Feitschrift G. Wirth zum 60. Geburtstag am 9.12.86*, a cura di W. Will, J. Heinrichs, Amsterdam, pp. 781-799.

DÖPP S. 1996, *Das Stegreifgedicht des Q. Sulpicius Maximus*, in *ZPE*, 114, pp. 99-114.

DORIGO W. 1966, *Pittura tardoromana*, Milano.

DUKE T. T. 1970-1971, *Ovid's Pyramus and Thisbe*, in *CLJ*, 66, pp. 320-327.

DULIÈRE C. 1969, *Ateliers de Mosaïstes de la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle*, in *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968*, Actes du Colloque (Bruxelles, 29-30 avril 1969), a cura di J. Balty, Bruxelles, pp. 125-130.

DUNBABIN K. M. D. 1971, *The Triumph of Dionysus on Mosaics in North Africa*, in *BSR*, XXXIX, pp. 52-65.

DUNBABIN K. M. D. 1978, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford.

DUNBABIN K. M. D. 1999, *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge.

- DUNBAR N. 1995, *Aristophanes. Birds*, Oxford.
- EICHLER F. 1944-1945, *Zwei kleinasiatische Säulensarkophage*, in *Jdl*, 59-60, pp. 125-136.
- EICHLER F. 1950, *Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, Wien.
- ELIA O. 1932, *Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli*, Roma.
- EMELJANOW V. 1969, *Ovidian mannerism. An analysis of the Venus and Adonis episode in Met. X 503-738*, in *Mnemosyne*, XXII, pp. 67-76.
- ESPOSITO P. 1995, *Lucano e Ovidio*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo, L. Nicastrì, Napoli, pp. 57-76.
- EVENEPOEL W. 1982, *La presence d'Ovide dans l'œuvre de Prudence*, in *Colloque présence d'Ovide*, édité par R. Chevallier, Paris, pp. 165-176.
- EVENEPOEL W. 1995, *Dracontius, De laudibus Dei, I, 329/458: Adam and Eve before the fall*, in *Panchaia. Festschrift für Klaus Thraede*, a cura di M. Wacht, Münster (*JbAC*, 22), pp. 91-101.
- FABRE-SERRIS J. 1995, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris.
- Fabulae Pictae* 2012 = *Fabulae Pictae. Miti e storie nelle maioliche e nel Rinascimento*, a cura di M. Marini, Catalogo della Mostra, Firenze, Museo Nazionale del Bargello 16 maggio-16 settembre 2012, Firenze, 2012.
- FAEDO L. 1994, s.v. *Ekphrasis*, in *EAA*, II suppl., pp. 432-434.
- FANTAR M. 1987, *Le mythe de Marsyas sur deux nouvelles mosaïques de Tunisie*, in *L'Africa romana*, Atti del IV Convegno di Studio (Sassari, 12-14 dicembre 1986), a cura di A. Mastino, Sassari, pp. 151-166.
- FANTUZZI M. 1985, *Bionis Smyrnaei. Adonidis Epitaphium*, Liverpool.
- FANTUZZI M., HUNTER R. 2002, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Bari.
- FARFANETTI B. 1999, *Il gruppo di terrecotte figurate da Cesenatico*, in *Ostraka*, 8.2, pp. 343-358.
- FAVARETTO I. 1960-1961, *Una nuova replica della tesata dell'Athena Parthenos fidiaca*, in *Atti Venezia*, CXIX, pp. 281-298.
- FEENEY D. C. 1991, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford.

FEHR B. 1982, *Die »Gute« und die »Schlechte« Ehefrau: Alkestis und Phaidra auf den Südmetopen des Parthenon*, in *Hephaistos*, 4, pp. 37-66.

FELLMANN B. 1972, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, München.

FERAUDI-GRUÉNAIS F. 2001, *Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitliche Gräber Roms*, Wiesbaden (Palilia, 9).

FERNÁNDEZ-GALIANO D. 1994, *The villa of Maternus at Carranque*, in Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics (Bath, 5-12 September 1987), a cura di P. Johnson, R. Ling, D. J. Smith, Michigan (*JRA Suppl.*, 9), pp. 199-210.

FERNÁNDEZ-GALIANO D., PATÒN LORCA B., BATALLA CARCHENILLA C. M. 1994, *Mosaicos de la villa de Carranque: un programa iconográfico*, in VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo (Palencia-Mérida, octubre 1990), Guadalajara, pp. 317-326.

FERRARI G. 1966, *Il commercio dei sarcofagi asiatici*, Roma.

FERRI S. 1933, *Arte romana sul Danubio. Considerazioni sullo sviluppo sulle derivazioni e sui caratteri dell'arte provinciale romana*, Milano.

FINOCCHI S. 2002, *Italia Dertona colonia*, Pavia.

FITTSCHEN K. 1992, *Der Tod der Kreusa und der Niobiden. Überlegungen zur Deutung griechischer Mythen auf römischen Sarkophagen*, in *StItFilCl*, s. 3, 10.2, pp. 1046-1060.

FITZPATRICK D. 2001, *Sophocles' Tereus*, in *ClQ*, 51, pp. 90-101.

FLEISCHER R. 1972-1975, *Marsyas und Achaios*, in *Öjh*, 50, pp. 105-122.

FLORIANI SQUARCIAPINO M. 1968, *Località Pianebella. Sarcofago con centauiromachia*, in *BdA*, 53, pp. 35-36.

FONTANNAZ D. 2000, *Philoctète à Lemnos dans la céramique attique et italote: une mise au point*, in *AntK*, 43, pp. 53-68.

FORBES IRVING P. M. C. 1990, *Metamorphosis in greek myths*, Oxford.

FOUCHER L. 1979, *L'enlèvement de Ganymède figuré sur les mosaïques*, in *AntAfr*, 14, pp. 155-168.

FRÄNKEL H. 1945, *Ovid. A Poet between Two Worlds*, Berkeley and Los Angeles.

FRONING H. 1971, *Dithyrambus und Vasenmalerei in Athen*, in «Beiträge zur Archäologie», 2.

FRONTISI- DUCROUX F. 1975, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris.



FRONTISI-DUCROUX F. 2003, *L'homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*, Paris.

FROVA A. 1985 (a cura di), *Luni. Guida archeologica*, Sarzana.

FUCHS W. 1959, *Der Vorbilder der neuattischen Reliefs*, *JdI*, Suppl. XX.

FURTWÄNGLER A. 1900, *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum*, Leipzig-Berlin.

GABELMANN H. 1973, *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage*, Bonn.

GABELMANN H. 1998, *Zur Nachwirkung der oberitalischen Sarkophage*, in *Akten des Symposium »125 Jahre Sarkophag-Corpus«* (Marburg, 4.-7. Oktober 1995), a cura di G. Koch, Mainz am Rhein, pp. 162-168.

GABRICI E. 1911, *Bassorilievo inedito di Bolsena*, in *RendLinc*, 20, pp. 563-568.

GAGÉ J. 1955, *Apollon romain. Essai sur le culte d'Apollon et le développement du «ritus Graecus» à Rome des origines à Auguste*, Paris.

GAGGADIS-ROBIN V. 1994, *Jason et Médée sur les sarcophages d'époque impériale*, Roma.

GALINSKY K. 1999, *Ovid's Metamorphoses and Augustan Cultural Thematics*, in *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*, a cura di P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds, Cambridge, pp. 103-111.

GALLAZZI C., KRAMER B., SETTIS S. 2008 (a cura di), *Il Papiro di Artemidoro (P.Artemid.)*, Milano.

Galleria 1958, *Galleria degli Uffizi. Le sculture, I*, a cura di G. A. Mansuelli, Roma, 1958.

GALLINA A. 1964, *Le pitture con paesaggi dell'Odissea dall'Esquilino*, in «Studi miscellanei», 6, pp. 5-45.

GALLO A. 1988, *Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata in ambiente pompeiano*, in *RStPomp*, II, pp. 57-80.

GALLO I., NICASTRI L. 1999, *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, Napoli.

GAREZOU M. X. 1994, s.v. *Orpheus*, in *LIMC*, VII, pp. 81-105.

GASPARRI C. 1972, *Il sarcofago romano del Museo di Villa Giulia*, in *RendLinc*, 8.27, pp. 95-139.

GASPARRI C. 1986a, s.v. *Dionysos*, in *LIMC*, III, pp. 414-514.

GASPARRI C. 1986b, s.v. *Bacchus*, in *LIMC*, III, pp. 540-566.

GASPARRI C. 2006 (a cura di), *Le gemme Farnese*, Napoli.

GENTILI G. V. 1974, *Il fregio fidiaco dei Niobidi alla luce del nuovo frammento da Modena*, in *BdA*, LIX, 3-4, pp. 101-105.

GEOMINY W. 1992, s.v. *Niobidai*, in *LIMC*, VI, pp. 914-929.

GERMAIN S. 1969, *Les mosaïques de Timgad. Étude descriptive et analytique*, Paris.

GERNET L. 1935, *La légende de Procnè et la date du «Tèreus» de Sophocle*, in *Mélanges offerts a M. Octave Navarre*, Toulouse, pp. 207-217.

GHEDINI F. 1985, *Sculture dal ninfeo e dal pretorio di Gortina*, in *ASAtene*, LXIII, pp. 63-248.

GHEDINI F. 1986, *La figura recumbente del piatto di Aquileia e l'eleusinismo alessandrino*, in *RdA*, X, pp. 31-42.

GHEDINI F. 1989, *Il mosaico di Portus Magnus: una proposta di lettura*, in *L'Africa romana*, Atti del VI convegno di studio (Sassari, 16-18 dicembre 1988), a cura di A. Mastino, Sassari, pp. 211-223.

GHEDINI F. 1990, *La tradizione ellenistica nella scultura aquileiese: rapporti con l'Egeo orientale*, in *Aquileia e l'arco adriatico*, Atti della XX Settimana di Studi Aquileiesi (22-28 aprile 1989), Udine (*AAAd*, XXXVI), pp. 255-267.

GHEDINI F. 1991, *Iconografie urbane e maestranze africane nel mosaico della piccola caccia di Piazza Armerina*, in *RM*, 98, pp. 323-335.

GHEDINI F. 1994, *La fortuna del mito di Achille nella propaganda tardo repubblicana ed imperiale*, in *Latomus*, LIII, pp. 297-316.

GHEDINI F. 1995, *Cultura figurativa e trasmissione dei modelli: le stoffe*, in *RdA*, XIX, pp. 129-141.

GHEDINI F. 1997a, *Achille "eroe ambiguo" nella produzione musiva tardo antica*, in *AntTard*, 5, pp. 239-264.

GHEDINI F. 1997b, *Miti greci nella pittura della prima età imperiale come specchio di un messaggio ideologico: Achille a Sciro*, in *Le giornate del Castello. Incontri di Studio* (Pordenone, 6 ottobre-26 ottobre-29 novembre 1996), Udine, pp. 83-91.

GHEDINI F. 1997c, *Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica: iconografia e iconologia*, in Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Palermo, 9-13 dicembre 1996), a cura di R. M. Carra Bonacasa, F. Guidobaldi, Ravenna, pp.

687-704.

GHEDINI F. 1997d, s.v. *Trasmissione delle iconografie*, in *EAA*, suppl. II, V, pp. 824-837.

GHEDINI F. 2000, *Filostrato Maggiore come fonte per la conoscenza della pittura antica*, in *Ostraka*, IX, pp. 175-191.

GHEDINI F. 2004a, *Le "Immagini" di Filostrato il Vecchio fra esercitazione retorica e realtà figurativa*, in *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, a cura di M. Fano Santi, Roma, pp. 417-434.

GHEDINI F. 2004b, *Premessa*, in *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello, Roma (Antenor Quaderni, 3), pp. 1-3.

GHEDINI F. 2004c, *Achille a Sciro*, in *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello, Roma (Antenor Quaderni, 3), pp. 17-26.

GHEDINI F. 2005, *Pittura e mosaico: riflessioni sui metodi di indagine e problemi aperti*, in *Aquileia dalle origini alla costituzione del ducato longobardo. La cultura artistica in età romana (II secolo a.C.-III secolo d.C.)*, Atti della settimana di Studi Aquileiesi, Trieste (*AAAd*, LXI), pp. 325-339.

GHEDINI F. 2006, *Modernità del mito. A proposito di una mostra e di un libro recenti*, in «*Eidola, International Journal of Classical Art History*», 3, pp. 153-164.

GHEDINI F. 2008a, *MetaMarS. Mito, arte, società, nelle Metamorfosi di Ovidio. Un progetto di ricerca*, in «*Eidola. International Journal of Classical Art History*», 5, pp. 47-64.

GHEDINI F. 2008b, *Ovidio e la cultura figurativa coeva: Apollo e Dafne*, in *Tracce dei luoghi tracce della storia. L'Editore che inseguiva la bellezza*, Scritti in onore di Franco Cosimo Panini, Modena-Roma, pp. 357-377.

GHEDINI F. 2009, *Il carro dei Musei Capitolini. Epos e mito nella società tardo antica*, Roma.

GHEDINI F. 2010, *Ovidio e la cultura figurativa coeva. Polifemo e Galatea*, in Atti del X Congresso Internazionale dell'AIPMA (Napoli, 17-21 settembre 2007), a cura di I. Bragantini, Napoli (*AIONArch Quad.* 18), pp. 267-276.

GHEDINI F. 2011a, *Ovidio sommo pittore? Le Metamorfosi tra testo e immagini*, in «*Eidola. International Journal of Classical Art History*», 8, pp. 179-197.

GHEDINI F. 2011b, *Ninfe braccate: il mito di Syrinx nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, Roma (Antenor Quaderni, 20), pp. 465-472.

GHEDINI F. 2012a, *Ovidio e il pantheon augusteo: Apollo nelle Metamorfosi*, in «Paideia», LXVII, pp. 145-164.

GHEDINI F. 2012b, *Io, Argo, Hermes e la zampogna*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova (Antenor Quaderni, 28), pp. 93-110.

GHEDINI F., COLPO I. 2007, *Schema e schema iconografico: il caso di Ciparisso nel repertorio pompeiano*, in «Eidola. International Journal of Classical Art History», 4, pp. 1-23.

GHEDINI F., COLPO I. c.d.s., *Ovidio come fonte per la conoscenza dell'arte antica*, in *Context and Meaning*, Atti del XII Convegno Internazionale dell'AIPMA.

GHEDINI F., COLPO I., NOVELLO M. 2004, *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'Arte*, Roma.

GHEDINI F., COLPO I., SALVO G. 2011, *Echi di iconografie ovidiane nel repertorio musivo medio e tardo-imperiale*, in *Marmoribus vestita. Studi in onore di Federico Guidobaldi*, a cura di O. Brandt, Ph. Pergola, Roma, pp. 613-634.

GHEDINI F., SALVO G. c.d.s.a, *Pinacoteche private a Roma: testimonianze letterarie ed archeologiche*, in *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World. Archetipi museali e collezionismo nel mondo antico*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 26-27 aprile 2013).

GHEDINI F., SALVO G. c.d.s.b, *Il sarcofago di Tortona: iconografie, maestranze, contaminazioni*, in *Momenti e problemi della scultura di Iulia Concordia e di Aquileia*, Giornata di Studio (Udine, 12 aprile 2013).

GHIOTTO A. R. 2000, *Il mito di Polifemo e Galatea nella pittura della prima età imperiale*, in «Antenor», 2, pp. 29-51.

GHIRON-BISTAGNE P. 1981, «*Il motivo di Fedra*» nell'iconografia e la Fedra di Seneca, in *Dioniso*, 52, pp. 261-306.

GIGANTE M. 1979, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Napoli.

GIULIANO A. 1955-1956, *Un sarcofago di Eleusi con il mito di Meleagro*, in *ASAtene*, XXXIII-XXXIV, pp. 183-205.

GIULIANO A. 1962, *Il commercio dei sarcofagi attici*, Roma.

GIULIANO A. 1989, *I cammei. Dalla Collezione Medicea del Museo Archeologico di Firenze*, Milano.

- GIUMAN M. 2005 (a cura di), *L'arca invisibile. Studi sull'arca di Cipselo*, Cagliari.
- GODDARD ELLIOT A. 1979-1980, *Ovid's Metamorphoses: a bibliography 1968-1978*, in «Classical World», 73, pp. 385-412.
- GORETTI M. 2004, *Marsia*, in *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello, Roma (Antenor Quaderni, 3), pp. 33-43.
- GRASSIGLI G. L. 1999, *Tra moderno e antico: per un confronto sull'iconologia archeologica*, in *Ostraka*, VIII, pp. 447-467.
- GRASSIGLI G. L. 2007, *Achille allo specchio. Riflessioni su un insolito soggiorno a Sciro*, in *Sertum Perusinum Gemmae oblatum. Docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa*, a cura di S. Fortunelli, Napoli (Quaderni di Ostraka, 13), pp. 225-258.
- GRASSIGLI G.L. 2011, *Metamorfosi: una trama di sguardi tra Grecia e Roma. Il caso di Atteone e Diana (2)*, in «Eidola. International Journal of Classical Art History», 8, pp. 51-63.
- GRASSINGER D. 1999, *Die mythologischen Sarkophage*, Berlin (ASR, XII.1).
- GRIMALDI M. 2011, *Alcuni esempi di riflessi della grande scultura ellenistica nella pittura romano-campana*, in *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni*, Atti del Convegno di Studi (Messina, 24-25 settembre 2009), a cura di G. F. La Torre, M. Torelli, Roma, pp. 547-560.
- GROS P. 1981, *Les "Métamorphoses" d'Ovide et le décor intérieur des temples romains. Un essai de définition du dernier art "baroque" hellénistique*, in *L'art décoratif a Rome a la fin de la république e tau début du principat*, Table ronde organisée par l'Ecole Française de Rome (Rome, 10-11 mai 1979), Paris-Roma, pp. 353-366.
- GUARDIA PONS M. 1992, *Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía*, Barcelona.
- GUERRINI L. 1958-1959, *Infanzia di Achille e sua educazione presso Chirone*, in «Studi Miscellanei», 1, pp. 43-53.
- GUERRINI L. 1982, *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, Roma.
- GUIDORIZZI G. 2000, *Igino. Miti*, Milano.
- GUIMIER-SORBETS A. M., SIEF EL-DIN M. 1997, *Les deux tombes de Perséphone dans la nécropole de Kom el-Chougafa à Alexandrie*, in *BCH*, 121, pp. 355-410.
- GUIMOND L. 1981, s.v. *Aktaion*, in *LIMC*, I, pp. 454-469.
- GUIRAUD H. 1988, *Intailles et camées de l'époque romaine en Gaule*, Paris (*Gallia*, suppl. 48).



- GÜNTER G. 1997, s.v. *Persephone*, in *LIMC*, VIII, pp. 956-978.
- GUTHMÜLLER B. 1997, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiano nel rinascimento*, Roma.
- GUTHMÜLLER B. 2008, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, Firenze.
- GUTZWILLER K. 2007, *A Guide to Hellenistic Literature*, Malden.
- GUTZWILLER K. 2010, *Images poétiques et réminiscences artistiques dans les épigrammes de Méléagre*, in *Métamorphoses du regard ancien*, a cura di É. Prioux, A. Rouveret, Paris, pp. 67-112.
- HAGENDAHL H. 1958, *Latin Fathers and the Classics. A Study on the Apologists, Jerome and other Christian Writers*, Göteborg.
- HALL J. 2004, *Cicero and Quintilian on the oratorical use of Hand Gestures*, in *CIQ*, 54.1, pp. 143-160.
- HALM-TISSERANT M. 1989, *Cephalophorie*, in *BABesch*, 64, pp. 100-113.
- HANFMANN G. M. A. 1951, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge, Massachusetts.
- HANNESTAD N. 1994, *Rec. a: Weis A., The hanging Marsyas and its copies: Roman innovation in a Hellenistic sculptural tradition. Rome: Bretschneider, 1992*, in *JRS*, 84, pp. 192-197.
- HAUSSMANN U. 1984, *Aias mit dem Leichnam Achills zur Deutung des Originals der Pasquino-Gruppe*, in *AM*, 99, pp. 291-300.
- HEINZE R. 1960, *Vom Geist des Römertums*, Darmstadt.
- HELBIG W. 1963 (a cura di), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Tübingen.
- HERDEJÜRGEN H. 1989, *Beobachtungen an den Lünettenreliefs hadrianischer Girlandensarkophage*, in *AntK*, 32, pp. 17-26.
- HERDEJÜRGEN H. 1996, *Stadtrömische und italische Ghirlandensarkophage. Die Sarkophage des ersten und zweiten Jahrhunderts*, Berlin (ASR VI, 2.1).
- HERDEJÜRGEN H. 2000, *Sarkophage von der Via Latina. Folgerungen aus dem Fundkontext*, in *RM*, 107, pp. 29-234.
- HERMANN A. 1975, *Two Ellenistic groups and their forerunners*, in *AntK*, 18, pp. 85-92.

HERTER H. 1958, *Ovids Verhältnis zur bildenden Kunst. Am Beispiel der Sonnenburg illustriert*, in *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, a cura di N. I. Herescu, Paris, pp. 49-74.

(VON) HESBERG H. 2002, *Il profumo del marmo – cambiamenti nei riti di seppellimento e nei monumenti funerari nel I sec. d.C.*, in *Espacio y usos funerarios en el Occidente Romano, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba* (5-9 de junio, 2001), I, a cura di D. Vaquerizo, Córdoba, pp. 33-49.

HEXTER R. 1988, *The Metamorphosis of Sodom: the Ps-Cyprian 'De Sodoma' as an Ovidian Episode*, in *Traditio*, XLIV, pp. 1-35.

HIMMELMANN N. 1974, *Sarcophagi romani a rilievo. Problemi di cronologia e iconografia*, in *AnnPisa*, s. III, vol. IV, pp. 139-177.

HIMMELMANN N. 1977, *Ein mythologisches Relief in Ostia*, in *Festschrift für Frank Brommer*, a cura di U. Höckmann, A. Krug, Mainz am Rhein, pp. 179-180.

HINDS S. 2002, *Landscape with figures: aesthetics of place in the Metamorphoses and its tradition*, in *The Cambridge companion to Ovid*, a cura di P. Hardie, Cambridge, pp. 122-149.

HINDS S. 2007, *Martial's Ovid / Ovid's Martial*, in *JRS*, XCVII, pp. 112-154.

HOLLIS A. S. 1970, *Ovid. Metamorphoses*, VIII, Oxford.

HÖLSCHER T. 1985, *Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus*, in *AntK*, 28, pp. 120-136.

HÖLSCHER T. 1999, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Torino<sup>8</sup>.

HORSFALL N. 1983, *The origins of the illustrated book*, in «Aegyptus. Rivista italiana di egittologia e papirologia», LXIII, pp. 199-216.

HÜBNER B. 1990, *Ikongraphische Untersuchung zum Motivschatz der stadtrömischen mythologischen Sarkophage des 2. Jhs. n. Chr.*, Münster.

HUSKINSON J. 1998, *'Unfinished portrait heads' on later roman sarcophagi: some new perspectives*, in *BSR*, LXVI, pp. 129-158.

IACOPI I. 1999, *Domus Aurea*, Roma.

IMHOOF-BLUMER F., KELLER O. 1889, *Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums*, Leipzig.

IŞIK F. 1998, *Zu Produktionsbeginn und Ende der kleinasiatischen Girlandensarkophage der Hauptgruppe*, in *Akten des Symposiums »125 Jahre Sarkophag-Corpus«* (Marburg, 4.-7. Oktober 1995), a cura di G. Koch, Mainz am Rhein, pp. 278-294.

IŞIK F. 2007a, *Lokalisierung der Werkstätten der Girlandensarkophage der kleinasiatischen Hauptgruppe*, in *Akten des Symposium des Sarkophag-Corpus 2001* (Marburg, 2.-7. Juli 2001), a cura di G. Koch, Mainz am Rhein, pp. 279-289.

IŞIK F. 2007b, *Ghirlanden-Sarkophage aus Aphrodisias*, Mainz am Rhein.

ISLER-KERÉNYI C. 2000, *Immagini di Medea*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B. Gentili, F. Perusino, Venezia, pp. 117-138.

ISLER-KERÉNYI C. 2007, *Achille e Atene*, in *Iconografia 2006. Gli eroi di Omero*, Atti del Convegno Internazionale (Taormina, Giuseppe Sinopoli Festival, 20-22 ottobre 2006), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, pp. 127-140.

JACOBSTHAL P. 1931, *Die melischen Reliefs*, Berlin.

JEBB R. C. 1905, *Bacchylides. The Poems and Fragments*, Cambridge.

JOHNSON P. J. 1996, *Constructions of Venus in Ovid's Metamorphoses V*, in «Arethusa», XXIX, pp. 125-149.

JOHNSON P. J. 2008, *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*, Wisconsin.

JONES ROCCOS L. 1994, s.v. *Perseus*, in *LIMC*, VII, pp. 332-348.

JORY J. 1996, *The Drama of the Dance: Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime*, in *Roman Theater and Society*, a cura di W. J. Slater, Michigan, pp. 1-27.

JORY J. 2001, *Some cases of mistaken identity? Pantomime masks and their context*, in *BICS*, 45, pp. 1-20.

KAROZOU S. P. 1945, *Vases from Odos Pandrosou*, in *JHS*, LXV, pp. 38-44.

KEITH A. 1999, *Versions of epic masculinity in Ovid's Metamorphoses*, in *Ovidian transformations. Essays on the Metamorphoses and its reception*, a cura di P. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds, Cambridge, pp. 214-239.

KEITH A. 2002, *Ovidian personae in Statius's Thebaid*, in «Arethusa», 35.3, pp. 381-402.

KEMP-LINDEMANN D. 1975, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Frankfurt.

KENNEY E. J. 2011 (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, IV, Torino.

KERÉNYI K. 2011, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano<sup>2</sup>.

KEULS E. 1974, *The water carriers in Hades. A study of catharsis through toil in classical antiquity*, Amsterdam.

- KEULS E. 1978, *Aeschylus' Niobe and apulian funerary symbolism*, in *ZPE*, 30, pp. 41-68.
- KLEINER F. S. 1972, *The Klydonian hunt: a reconstruction of a painting from the circle of Polygnotos*, in *AntK*, 15, pp. 7-19.
- KLEINER F. S. 1973, *Gallia Graeca, Gallia Romana and the introduction of classical sculpture in Gaul*, in *AJA*, LXXVII, pp. 379-390.
- KNAACK G. 1902, *Zur Sage von Daidalos und Ikaros*, in *Hermes*, 37, pp. 598-607.
- KNELL H. 1978, *Die Gruppe von Prokne und Itys*, in *AntPl*, XVII, pp. 9-19.
- KNOX P. E. 1988, *Phaethon in Ovid and Nonnus*, in *ClQ*, XXXVIII, pp. 536-551.
- KOCH G. 1975, *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*, Berlin.
- KOCH G. 1977, *Ein Endymionsarkophag in Arles*, in *BJb*, 177, pp. 145-270.
- KOCH G. 1979, *Bemerkungen zu einigen mythologischen Sarkophagen*, in *AA*, 1979, pp. 228-248.
- KOCH G. 1984, *Zur Neubearbeitung der mythologischen Sarkophage*, in *Symposium über die antiken Sarkophage* (Pisa, 5.-12. September 1982), a cura di B. Andreae, Marburg/Lahn (*MarbWPr*, 1984), pp. 27-42.
- KOCH G. 1989, *Der Import kaiserzeitlicher Sarkophage in den römischen Provinzen Syria, Palaestina und Arabia*, in *BJb*, 189, pp. 161-211.
- KOCH G., SICHTERMANN H. 1982, *Römische Sarkophage*, München.
- KOORTBOJIAN M. 1995, *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley-Los Angeles-London.
- KÖRTE G. 1884, *Die Kreter des Euripides*, in *Historische und Philologische aufsätze*, a cura di E. Curtius, Berlin, pp. 197-208.
- KOSSATZ-DEISSMANN A. 1981, s.v. *Achilleus*, in *LIMC*, I, pp. 37-200.
- KOSSATZ-DEISSMANN A. 1994, s.v. *Semele*, in *LIMC*, VII, pp. 718-726.
- KOTTARIDI A. 2007, *L'épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d'Aigai*, in *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, a cura di S. Descamps-Lequime, Milano, pp. 27-45.
- KRANZ P. 1984, *Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckel*, Berlin (*ASR*, V.4).

LA ROCCA E. 1986, *Prokne ed Itys sull'acropoli: una motivazione per la dedica*, in *AM*, 101, pp. 153-166.

LA ROCCA E. 2004, *Lo spazio negato. Il paesaggio nella cultura artistica greca e romana*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Milano, pp. 19-73.

LA ROCCA E. 2009, *Paesaggi che fluttuano nel vuoto. La veduta paesistica nella pittura greca e romana*, in *Roma. La pittura di un impero*, Catalogo della Mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 24 settembre 2009-17 gennaio 2010), a cura di E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella, M. Papini, Milano, pp. 39-55.

LACROIX L. 1976, *La légende de Pélops et son iconographie*, in *BCH*, 100, pp. 327-341.

LADA-RICHARDS I. 2004, Μύθων Εικόν: *Pantomime Dancing and the Figurative Arts in Imperial and Late Antiquity*, in *Arion*, 3, 12.2, pp. 17-46.

LANCHA J. 1997, *Mosaïque et culture dans l'occident romain (I<sup>er</sup>-IV<sup>e</sup> s.)*, Roma.

LANGER-KARRENBROCK M. T. 2000, *Der Lykische Sarkophag aus der Königsnekropole von Sidon*, Münster-Hamburg-London.

LASSUS J. 1969, *Antioche en 459, d'après la mosaïque de Yaqto*, in *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968*, Actes du Colloque (Bruxelles, 29-30 avril 1969), a cura di J. Balty, Bruxelles, pp. 137-147.

LAURENS A. F. 1988, s.v. *Hekabe*, in *LIMC*, IV, pp. 473-481.

LAVIN I. 1963, *The hunting mosaics of Antioch and their sources. A study of compositional principles in the development of early mediaeval style*, in *DOP*, 17, pp. 181-286.

LAVIZZARI PEDRAZZINI M. P. 1990, *Echi tigranei in transpadana: frammento di coppa in terra sigillata con Ercole e il Centauro*, in *ReiCretActa*, XXVII-XXVIII, pp. 109-124.

LAWRENCE M. 1951, *Additional Asiatic Sarcophagi*, in *MemAmAc*, 20, pp. 119-166.

LAWRENCE M. 1965, *The Velletri Sarcophagus*, in *AJA*, 69, pp. 207-222.

LE BONNIEC H. 1982, *Echos ovidiens dans l'Adversus nationes d'Arnobé*, in *Colloque présence d'Ovide*, édité par R. Chevallier, Paris, pp. 139-151.

LEACH E. W. 1981, *Metamorphoses of the Acteon Myth in Campanian Painting*, in *RM*, 88.2, pp. 307-327.

LEACH E. W. 1988, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton.

LEACH E. 1997, *Satyr and spectators: reflections of theatrical settings in third style mythological*



*continuous narrative painting*, in *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV a.C.-IV d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale della pittura parietale antica (AIPMA, Bologna, 20-23 settembre 1995), a cura di D. Scagliarini Corlaita, Imola, pp. 81-84.

LEPORE G. 1997, *Motivi iconografici delle pitture di II-III sec. d.C. dalla Domus dei Coiedii di Suasa: il mito dell'invenzione del flauto e il gruppo scultoreo Mironiano*, in *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV a.C.-IV d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale della pittura parietale antica (AIPMA, Bologna, 20-23 settembre 1995), a cura di D. Scagliarini Corlaita, Imola, pp. 271-274.

LETTA C. 1988, s.v. *Helios/Sol*, in *LIMC*, IV, pp. 592-625.

LEVENTI I. 1994, s.v. *Perdix I*, in *LIMC*, VII, pp. 317-318.

LEVENTOPOULOU M. 1997, s.v. *Kentauroi et Kentaurides. Die Kentauren in der griechischen Kunst*, in *LIMC*, VIII, pp. 674-710.

LEVI D. 1947, *Antioch mosaic pavements*, Wisconsin.

LIGHTFOOT J. L. 1999, *Parthenius of Nicaea*, Oxford.

LINANT DE BELLEFONDS P. 1985, *Sarcophages attiques de la nécropole de Tyr une étude iconographique*, Paris.

LINANT DE BELLEFONDS P. 1990, s. v. *Hippolytos I*, in *LIMC*, V, pp. 445-464.

LINDNER R. 1984, *Der Raub der Persephone in der atiken Kunst*, Würzburg.

LINDNER R. 1988, s.v. *Pluto*, in *LIMC*, IV, pp. 399-406.

LINDNER R., DAHLINGER S. CH., YALOURIS N. 1988, s.v. *Hades*, in *LIMC*, IV, pp. 367-394.

LIPPOLD G. 1950, *Antike Gemäldekopien*, München.

LIPPOLD G. 1956, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin.

LISSBERGER E. 1934, *Das Fortleben der Römischen Elegiker in den Carmina Epigraphica*, Tübingen.

LISSI CARONNA E., SABBIONE C., VLAD BORRELLI L. (a cura di) 2007, *I pinakes di Locri Epizefiri. Musei di Reggio Calabria e di Locri*, Roma (AttiMemMagnaGr, III, 2004-2007).

LÖWY E. 1929, *Polygnot. Ein Buch von griechischer Malerei*, Wien.

LUCIGNANO A. 2010, *Sarcofagi campani d'età imperiale romana: importazioni e produzioni locali*, in International Congress of Classical Archaeology Meetings Cultures in the Ancient Mediterranean (Roma, 2008), «Bollettino di Archeologia on line», I, vol. speciale, pp. 63-72.

- LUNDSTRÖM S. 1980, *Ovids Metamorphosen und die Politik des Kaisers*, Uppsala.
- MAIURO M. 2005, *Pasquino ad Aquileia: la copia, il contesto*, in «Antichità Altoadriatiche», LXI, pp. 629-647.
- MANDOWSKY E. 1953, *Some notes on the early history of the medicean "Niobides"*, in *GazBA*, 41, pp. 251-264.
- MARABINI MOEVS M. T. 1983, *Il kalathos alessandrino di Bologna*, in *BdA*, 22, pp. 1-42.
- MARIOTTI S. 1957, *La carriera poetica di Ovidio*, «Belfagor», 12, pp. 609-635.
- MATZ F. 1968-1975, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin (ASR, IV).
- MAVROJANNIS Th. 1994, *L'Achilleion nel santuario di Poseidon e Anfitrite a Tenos. Un capitolo di storia della gens giulio-claudia in oriente*, in *Ostraka*, 3.2, pp. 291-347.
- MANTIS A. 1989, *Beiträge zur Wiederherstellung der mittleren Südmetopen des Parthenon*, in *Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, a cura di H. U. Cain, H. Gebelmann, D. Salzmann, Mainz am Rhein, pp. 109-114.
- MARCH J. 2000, *Vases and tragic drama: Euripides' Medea and Sophocles' lost Tereus*, in *Word and image in ancient Greece*, a cura di K. Rutter, B. A. Sparkes, Edinburgh, pp. 119-139.
- MARCH J. 2003, *Sophocles' Tereus and Euripides' Medea*, in *Shards from Kolonos: studies in sophoclean fragments*, a cura di A. H. Sommerstein, Bari, pp. 139-161.
- MCCANN A. M. 1978, *Roman Sarcophagi in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
- MC NELIS CH. 2009, *Ovidian Strategies in Early Imperial Literature*, in *A Companion to Ovid*, edited by P. E. Knox, Chichester, pp. 397-410.
- (VAN DER) MEER L. B. 1977-1978, *Etruscan Urns from Volterra. Studien on Mythological Representations*, in *BABesch*, 52-53, pp. 57-131.
- MENICHETTI M. 2011, *Metamorfosi: una trama di sguardi tra Grecia e Roma. Il caso di Atteone e Diana (I)*, in «Eidola. International Journal of Classical Art History», 8, pp. 45-50.
- Metamorfosi 2012, *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, a cura di I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo, Catalogo della Mostra, Padova, Centro di Ateneo per i Musei 29 settembre-2 dicembre 2012, Treviso.
- METZGER H. 1951, *Les rapréésentations dans la céramique attique du IV<sup>e</sup> siècle*, Paris.
- MEYBOOM P. P. G., MOORMANN E. M. 2002, *L'interpretazione delle scene figurative nelle decorazioni dipinte della Domus Aurea*, in *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne. Institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle*, Actes du VI<sup>e</sup>

Colloque international de la SIEN (Rome, 19-23 mai 1999), a cura di J. M. Croisille, Y. Perrin, Bruxelles, pp. 46-53.

MEYBOOM P. P. G., MOORMANN E. M. 2013, *Le decorazioni dipinte e marmoree della Domus Aurea di Nerone a Roma*, Leuven – Paris – Walpole (BABesch, suppl. 20).

MEYER H. 1980, *Medeia und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung. Ein Versuch zur Sagenforschung auf archäologischer Grundlage*, Roma.

MINGAZZINI P. 1967, *Un tentativo di ricostruzione del gruppo dei Niobidi di Firenze*, in BdA, V.I, pp. 10-16.

MINIERO FORTE P. 1989, *Stabiae. Pitture e stucchi delle ville romane*, Napoli.

MOLLOY M. E. 1996, *Libanius and the Dancers*, Hildesheim-Zürich-New York.

MONELLA P. 2005, *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario*, Bologna.

MONTANARI F. 1974, *L'episodio eleusino delle peregrinazioni di Demetra. A proposito delle fonti di Ovidio, Fast. IV 502-62 e Metam. V 446-61*, in AnnPisa, IV.1, pp. 109-137.

MONTÓN SUBIAS S. 1990, s.v. *Galateia*, in LIMC, V, pp. 1000-1005.

MORENO P. 1987a, *Pittura greca: da Polignoto ad Apelle*, Milano.

MORENO P. 1987b, *Vita e arte di Lisippo*, Milano.

MORET J. M. 1997, *Les pierres gravées antiques représentant le rapt du Palladion*, Mainz.

MOREY C. R. 1921, *The Origin of the Asiatic Sarcophagi*, in ArtB, 4.2, pp. 64-70.

MOREY C. R. 1924, *Roman and Christian sculpture. The sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic sarcophagi*, V.1, Princeton.

MORRIS I. 1992, *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge.

MUGIONE E. 1988, *La punizione di Atteone: immagini di un mito tra VI e IV secolo a.C.*, in DialA, s. III, 6.1, pp. 111-132.

MUGIONE E. 2006, *La Lesche degli Cnidi a Delfi. Proposta di rilettura del programma figurativo*, in Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, pp. 197-215.

MÜLLER V. 1929, *Die Typen der Daphnedarstellungen*, in RM, 44, pp. 59-86.

MÜLLER F.G.J.M. 1994, *The so-called Peleus and Thetis Sarcophagus in the Villa Albani*,

Amsterdam.

MUNARI F. 1960, *Ovid im Mittelalter*, Zürich und Stuttgart.

MURRAY A. S. 1903, *The sculptures of the Parthenon*, London.

MUSSO L. 1983, *Manifattura sontuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo. Indagine sulla lanx di Parabiago*, Roma.

MUSSO L. 1989-1990, *Il trasporto funebre di Achille sul rilievo Colonna-Grottaferrata: una nota iconografica*, in *BCom*, XCIII, pp. 9-22.

MYERS K. S. 1994, *Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Michigan.

NAGLE B. R. 1985, *Ovid: a Poet between two Novelists (Vintila Horia, God was born in Exile, and David Malouf, An Imaginary Life)*, in *Helios*, 12, pp. 65-73.

NARDELLI M. 2000, *Raffigurazioni mitologiche nella decorazione parietale dell'area vesuviana: Diana e Atteone*, in «Antenor», 2, pp. 54-88.

NARDELLI M. 2002, *Iconografie pagane e immaginario domestico nella tarda antichità: Meleagro e la caccia calidonia*, in *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, pp. 419-433.

Nazionale Romano 1981 = *Museo Nazionale Romano, Le sculture*, I.2, a cura di A. Giuliano, Roma, 1981.

Nazionale Romano 1982 = *Museo Nazionale Romano. Le pitture. La decorazione della villa romana della Farnesina*, a cura di I. Bragantini, M. de Vos, II.1, Roma, 1982.

Nazionale Romano 1985 = *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, a cura di A. Giuliano, I, 8.2, Roma, 1985.

NEILS J. 1990, s.v. *Iason*, in *LIMC*, V, pp. 629-63.

NEUMANN G. 1965, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin.

NICASTRI L. 1999, *Ovidio e i posterì*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo, L. Nicastri, Napoli, pp. 7-25.

NICOLAI R. 2010, *L'ἐκφρασις, una tipologia compositiva dimenticata dalla critica antica e dalla moderna*, in *Lo scudo di Achille nell'Iliade. Esperienze ermeneutiche a confronto*, Atti del Convegno (Napoli, 12 maggio 2008), a cura di M. D'Acunto, R. Palmisciano (AION, XXXI), Pisa – Roma, pp. 29-45.

NOCK A. D. 1946, *Sarcophagi and symbolism*, in *AJA*, 50, pp. 140-170.

- NOVELLO M. 2007, *Scelte tematiche e committenza nelle abitazioni dell'Africa proconsolare. I mosaici figurati*, Pisa-Roma.
- NYENHUIS J. E. 1986, s.v. *Daidalos et Ikaros*, in *LIMC*, III, pp. 313-321.
- OAKLEY J. H. 1990, *The Phiale painter*, Mainz.
- OAKLEY J. H. 1991, 'The Death of Hippolytus' in South Italian Vase-Painting, in *NumAntCl*, XX, pp. 63-82.
- OAKLEY J. H. 1997, *The Achilles Painter*, Mainz/Rhein.
- OAKLEY J. H. 2011, *Die attischen Sarkophage. Andere Mythen*, Berlin (*ASR*, IX, 1.3).
- OSTERSTROM R. 1969, *The Providence Niobid Sarcophagus*, in *AJA*, 73.2, pp. 179-184.
- PANOFSKY E. 1984, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano.
- PANYAGUA E. R. 1967, *La figura de Orfeo en el arte griego y romano*, in «Helmantica», XVIII, pp. 173-239.
- PANYAGUA E. R. 1972, *Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo*, in «Helmantica», XXIII, pp. 83-135.
- PAOLETTI G. 1988, s.v. *Gorgones romanae*, in *LIMC*, IV, pp. 345-362.
- PAOLETTI O. 1994, s.v. *Kassandra I*, in *LIMC*, VII, pp. 956-970.
- PAPASPYRIDIS-KARUSU S. 1937, *Sophilos*, in *AM*, 62, pp. 111-135.
- PAPPALARDO U. 1987, *La "Villa Imperiale" a Pompei: rapporto preliminare*, in *DialA*, IIIª serie, 5.2, pp. 125-134.
- PAPPALARDO U. 1997, *I cicli pittorici della "Villa Imperiale" a Pompei*, in *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV a.C.-IV d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale della pittura parietale antica (Bologna, 20-23 settembre 1995), a cura di D. Scagliarini Corlaita, pp. 271-274.
- PAPPALARDO U. 2001, *Les cycles picturaux de la "Villa Imperiale" à Pompéi*, in *MEFRA*, CXIII, pp. 897-912.
- PARATORE E. 1958, *Bibliografia ovidiana*, Sulmona.
- PARISE BADONI F. 1997, *Ikaros: rappresentazione di un mito greco in ambiente romano*, in *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. – IV sec. d.C.)*, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica (Bologna, 20-23 settembre 1995), a cura di D.



Scagliarini Corlàita, Imola, pp. 103-105.

PARLASCA K. 1994, *Zur Ikonographie syrischer Mosaiken der kaiserzeit*, in *La mosaïque gréco-romaine*, IV<sup>e</sup> Colloque International pour l'Étude de la mosaïque antique (Vienne, 30 Août-4 Septembre 1971), a cura di J.P. Darmon, A. Rebourg, IV, Paris, pp. 199-202.

PASPALAS S. A., CAMBITOGLU A. 1997, s.v. *Kyknos II*, in *LIMC*, VIII, pp. 766-768.

PASQUARIELLO C., COLPO I. 2004, *Filottete*, in *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello, Roma (Antenor Quaderni, 3), pp. 173-177.

PEDRINA M. 2001, *I gesti del dolore nella ceramica Attica (VI-V secolo a.C.). Per una analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia.

PENSABENE P. 1986, *La decorazione architettonica, l'impiego del marmo e l'importazione di manufatti orientali a Roma, in Italia e in Africa (II-VI d.C.)*, in *Società romana e impero tardoantico. Le merci. Gli insediamenti*, III, a cura di A. Giardina, Roma-Bari, pp. 285-429.

PERCOSSI E. 2006, *Il mosaico con scena di caccia da S. Lucia di Pollenza*, in *Atti dell'XI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Ancona, 16-19 febbraio 2005), a cura di C. Angelelli, Roma, pp. 643-660.

PERFIGLI M. 2004, *Indigitamenta. Divinità funzionali e funzionalità divina nella religione romana*, Pisa.

PERRIN Y. 1982, *Nicolas Ponce et la Domus Aurea de Néron: une documentation inédite*, in *MEFRA*, XCIV, pp. 843-891.

PETSAS PH. 1965, *Mosaics from Pella*, in *La mosaïque gréco-romaine*, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique (Paris, 29 Août-3 Septembre 1963), Paris, pp. 41-55.

PETTENÒ E. 2004, *Cruciamenta Acherunti. Idannati nell'Ade romano: una proposta interpretativa*, Roma.

PHILLIPS K. M. 1968, *Perseus and Andromeda*, in *AJA*, LXXII, pp. 1-23.

PIANEZZOLA E. 1992, *Il mito e le sue forme: l'eredità culturale delle «Metamorfosi» nella cultura occidentale*, in *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, Milano, pp. XLV-LXXXIII.

PIANEZZOLA E. 1993 (a cura di), *Ovidio. L'Arte di amare*, Vicenza.

PIANEZZOLA E. 1995, *Autori di Roma antica*, II, Firenze<sup>2</sup>.

PIANEZZOLA E. 1999, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna.

PIANEZZOLA E. 2007 (a cura), *Ovidio. Storie d'amore (dalle Metamorfosi)*, Venezia.

PIANEZZOLA E. 2012, *Ovidio nella letteratura, nella cultura e nell'immaginario dell'occidente, in Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, Catalogo della Mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 29 settembre-1 dicembre 2012), Padova, pp. 27-38.

PICCALUGA G. 1977, *Adonis, i cacciatori falliti e l'avvento dell'agricoltura*, in *Il mito greco*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 7-12 maggio 1973), a cura di B. Gentili, G. Paioni, Roma, pp. 33-48.

PICONE M., ZIMMERMANN B. 1994, Ovidius redivivus. *Von Ovid zu Dante*, Stuttgart.

PIPILI M. 1994, s.v. *Philoktetes*, in *LIMC*, VII, pp. 377-385.

PIPILI M. 1997, s.v. *Ilioupersis*, in *LIMC*, VIII, pp. 650-657.

PIRZIO BIROLI STEFANELLI L. 1991, *L'argento dei romani. Vasellame da tavola e d'apparato*, Roma.

PONTRANDOLFO A. 2008, *Ceramografia e pittura nel mondo magnogreco*, in *Vasi immagini collezionismo*, Giornate di Studio (Milano, 7-8 novembre 2007), a cura di G. Sena Chiesa, Milano, pp. 185-207.

POULSEN F. 1951, *Catalogue of ancient sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen.

POULSEN B. 1997, *The city Personifications in the Late »Roman Villa« in Halikarnassos*, in *Patron and Pavements in Late Antiquity*, a cura di S. Isager, B. Poulsen, Viborg, pp. 9-23.

PPM I-IX, *Pompei. Pitture e mosaici*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma, 1990-1999.

PPM Disegnatori 1995, *Pompei. Pitture e mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, Roma 1995.

PRANGE M. 1989, *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris.

PRASCHNIKER C., THEUER M. 1979, *Das Mausoleum von Belevi*, Forschungen in Ephesos, VI, Wien.

PRIoux E. 2008, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Vienne.

PROVENZALE V. 2008, *Echi di propaganda imperiale in scene di coppia a Pompei. Enea e Didone*,

*Marte e Venere, Perseo e Andromeda*, Roma (Antenor Quaderni, 10).

RAECK W. 1992, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart.

RAECK W. 1997, *Mythos und Selbstdarstellung in der spätantiken Kunst. Das Beispiel der Meleagersage*, in *Patron and Pavements in Late Antiquity*, a cura di S. Isager, B. Poulsen, Viborg, pp. 30-37.

RAFN B. 1992, s.v. *Narkissos*, in *LIMC*, VI, pp. 703-711.

RAMBALDI S. 1998, *Problemi interpretativi di una pittura pompeiana raffigurante il mito di Marsia*, in «OCNUS, Quaderni della scuola di specializzazione in archeologia», VI, pp. 107-112.

RAND E. K. 1963, *Ovid and his Influence*, New York.

RAWSON P. B. 1987, *The myth of Marsyas in the Roman visual arts. An iconographic study*, Oxford.

REBECCHI F. 1978, *I sarcofagi romani dell'arco adriatico*, in *Aquileia e Ravenna*, Atti dell'VIII settimana di Studi aquileiesi (Aquileia, 23 maggio-1 aprile 1977), Udine (*AAAd*, 13), pp. 201-258.

(VON) ROHDEN H., WINNEFELD H. 1911, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin und Stuttgart.

REBECCHI F. 1993, *Scene di caccia nei sarcofagi romani della Cisalpina. Appunti sul realismo simbolico nell'arte funeraria romana*, in *Grabkunst der römischen Keiserzeit*, a cura di G. Koch, Mainz am Rhein, pp. 167-185.

REBUFFAT R. 1963, *Les mosaïques du bain de Diane a Volubilis (Maroc)*, in *La mosaïque gréco-romaine*, Colloque Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique (Paris, 29 Août-3 Septembre 1963), Paris, pp. 193-218.

REED J. D. 1995, *The sexuality of Adonis*, in *ClAnt*, 14/2, pp. 317-347.

REED J. D. 2013 (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, V, Trento.

REINACH S. 1922, *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*, Paris.

REINSBERG C. 2006, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschleben. Vita romana*, Berlin (*ASR*, I.3).

RIBICHINI S. 1981, *Adonis: connotati "orientali" e tradizioni classiche*, in *La religione fenicia. Matrici orientali e sviluppi occidentali*, Atti del Colloquio in Roma (6 marzo 1979), Roma, pp.

91-108.

RICE E. E. 1983, *The grand procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford.

RICHARDSON N. J. 1974, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford.

RICHTER G. M. A. 1970, *An Aristogeiton from Baiae*, in *AJA*, LXXIV, pp. 296-297.

RICHTER G. M. A. 1971, *Engraved Gems of the Romans*, II, Edinburgh.

RIDGWAY B. S. 1970, *The severe style in Greek sculpture*, New Jersey.

RIDGWAY B. S. 1972, *Museum of Art. Rhode Island. School of Design. Classical sculpture*, Providence, Rhode Island.

RIDGWAY B. S. 1981, *Fifth century styles in greek sculpture*, Princeton.

RIDGWAY B. S. 1992, *Roman copies of Greek sculpture: the problem of the originals*, Michigan.

RIZZO S. 2001, *Pausania. Viaggio in Grecia. Guida antiquaria e artistica*, II, Milano.

ROBERTS M. 2002, *Creation in Ovid's Metamorphoses and the Latin Poets of Late Antiquity*, in «*Arethusa*», 35.3, pp. 403-415.

ROBERTSON M. 1984, *The south metopes: Theseus and Daidalos*, in Parthenon-Kongreß Basel (4. bis 8. April 1982), a cura di E. Berger, Mainz, pp. 206-208.

RODENWALDT G. 1939, *Die antiken Sarkophagreliefs. Die Meerwesen*, Berlin.

ROGGE E. 1995, *Die attischen Sarkophage. Achill und Hippolitos*, Berlin (*ASR*, IX, 1.1).

RONCONI A. 1984-1985, *Fortuna di Ovidio*, in *AeR*, XXIX-XXX, pp. 1-16.

ROSATI G. 1994a, *Momenti e forme della fortuna antica di Ovidio: l'Achilleide di Stazio*, in *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, a cura di M. Picone, B. Zimmermann, Stuttgart, pp. 43-62.

ROSATI G. 1994b, *Stazio. Achilleide*, Milano.

ROSATI G. 2009 (a cura di), *Ovidio. Metamorfosi*, III, Torino.

RUBIN N. F., SALE W. M. 1983, *Meleager and Odysseus: a structural and cultural study of the greck hunting-maturation myth*, in «*Arethusa*», 16, pp. 137-171.

RUSSO J. 1985, *Omero. Odissea*, Milano.

SABRIÉ M., SABRIÉ R. 2004, *Le Clos de la Lombarde à Narbonne. Espaces publics et privés du*

*secteur nord-est*, Montagnac.

SADURSKA A. 1964, *Les tables iliaques*, Warszawa.

SALADINO V. 1970, *Der Sarkophag des Lucius Cornelius Scipio Barbatus*, Wurzburg («Beiträge zur Archäologie», 1).

SALADINO V. 1984, *Sarcofago con Marte e Venere*, in *L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, Catalogo della Mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, dal 29 giugno), a cura di B. Paolozzi Strozzi, F. Scalia, Firenze, pp. 61-62.

SALVADORI M. 2002, *Orfeo tra gli animali: l'utilizzo dell'immagine in ambito ufficiale*, in *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma (Antenor Quaderni, 1), pp. 345-354.

SALVADORI M. 2009a, *Nec mora, balatum mirantibus exilit agnus. Medea e le Peliadi nella Casa del Gruppo dei Vasi di Vetro*, in *Gesto-immagine. Tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non-verbale*, Giornata di Studio (Isernia, 18 aprile 2007), a cura di M. Salvadori, M. Baggio, Roma, pp. 63-74.

SALVADORI M. 2009b, *Captaeque erat urbis imago. Il tema della Centauromachia fra Ovidio e la tradizione iconografica*, in *Aquileia e la glittica di età ellenistica romana*, Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana" (Aquileia, 19-20 giugno 2008), a cura di G. Sena Chiesa, E. Galletti, pp. 195-204.

SALVADORI M. 2012, *Penteo, vittima dilaniata*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova (Antenor Quaderni, 28), pp. 111-120.

SALVADORI M., BAGGIO M. 2011, *Lo svelamento di Marte e Venere: fra repertorio iconografico e narrazione ovidiana*, in «Eidola. International Journal of Classical Art History», 8, pp. 79-9.

SALVATORE A. 1958, *Echi Ovidiani nella poesia di Prudenzio*, in Atti del Convegno Internazionale Ovidiano (Sulmona, maggio 1958), II, Roma, pp. 257-272.

SALVO G. 2008-2009, *Ovidio come specchio della cultura figurativa di età augustea. Miti di hybris tra arte e letteratura: Niobe e Marsia*, Tesi di Laurea Magistrale, relatore Ch.ma Prof. ssa E. F. Ghedini, Università degli Studi di Padova.

SALVO G. 2008, *Ovidio come specchio della cultura figurativa di età augustea. Miti di hybris punita: Marsia*, in «Eidola. International Journal of Classical Art History», 5, pp. 83-111.

SALVO G. 2009, *Ovidio e la cultura figurativa di età augustea: il mito di Niobe tra arte e letteratura*, in «Eidola. International Journal of Classical Art History», 6, pp. 89-112.



SALVO G. 2012a, *La resurrezione di Ippolito da parte di Esculapio su un medaglione ad applique gallo-romano*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova (Antenor Quaderni, 28), pp. 161-166.

SALVO G. 2012b, *Miti nella casa, miti nella tomba*, in *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, Catalogo della Mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 29 settembre-1 dicembre 2012), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo, Padova, pp. 127-135.

SALVO G. 2012c, *Meleagro e la caccia calidonia: echi ovidiani nel repertorio iconografico*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova (Antenor Quaderni, 28), pp. 149-159.

SALVO G. 2012d, *L'arroganza degli uomini e la vendetta degli dèi*, in *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, Catalogo della Mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 29 settembre-1 dicembre 2012), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo, Padova, pp. 101-107.

SALVO G. 2012e, *I miti e la persona*, in *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano*, Catalogo della Mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 29 settembre-1 dicembre 2012), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, G. Salvo, Padova, pp. 121-125.

SALVO G. c.d.s., *Riflessioni in merito agli ambienti "ovidiani"*, in *Context and Meaning*, Atti del XII Convegno Internazionale dell'AIPMA (Atene, 16-20 settembre).

SALZMANN D. 1982, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken*, Berlin.

SAN NICOLÁS PEDRAZ M. P. 1994, *La iconografía de Venus en los mosaicos hispanos*, in VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo (Palencia-Mérida, ottobre 1990), Guadalajara, pp. 393-406.

SANDE S. 1981, *The myth of Marsyas: pieces of a sculptural jigsaw*, in *MetrMusJ*, 16, pp. 55-73.

SANTORO S. 2011, *L'instabilità dell'essere e l'irrappresentabile metamorfosi*, in «Eidola. Intrnationa Joul of Classical Art Hitory», 8, pp. 29-43.

SASSATELLI G. 1993, *Spina nella immagini etrusche: Eracle, Dedalo e il problema dell'acqua*, in *Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi*, Catalogo della Mostra (Ferrara, Castello Estense, 26 settembre 1993-15 maggio 1994), a cura di F. Berti, P. G. Guzzo, Ferrara, pp. 115-127.

SAUER B. 1908, *Die Marsyasgruppe des Myron*, in *JdI*, 23, pp. 125-162.

SAURON G. 1994, *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à*

Rome, Roma.

SAVERKINA I. I. 1979, *Römische Sarkophage in der Ermitage*, Berlin.

SCAGLIARINI CORLAITA D. 1998, *La pittura parietale nelle domus e nelle villae del territorio vesuviano*, in *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, a cura di A. Donati, Milano, pp. 57-64.

SCARPI P. 1982, *L'espace de la transgression et l'espace de l'ordre. Le trajet de la famille de Téreus au mythe de Kéléos*, in *DialHistAnc*, VIII, pp. 213-222.

SCARPI P. 1996 (a cura di), *Apollodoro. I miti greci (Biblioteca)*, Verona.

SCARPI P. 2007 (a cura di), *Le religioni dei misteri. Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, I, Padova.

SCHAUENBURG K. 1958, *Marsyas*, in *RM*, 65, pp. 42-66.

SCHAUENBURG K. 1960, *Perseus in der Kunst des Altertums*, Bonn.

SCHAUENBURG K. 1981, s.v. *Andromeda I*, in *LIMC*, I, pp. 774-790.

SCHEFOLD K. 1957, *Die Wände Pompejis*, Berlin.

SCHEFOLD K., JUNG F. 1988, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München.

SCHMIDT M. 1992, s.v. *Niobe*, in *LIMC*, VI, pp. 908-914.

SCHNAPP A. 1997, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris.

SCHWARZ G. 1992, *Achill und Polyxena in der römischen Kaiserzeit*, in *RM*, 99, pp. 265-299.

SCHWARZMAIER A. 1997, *Griechische Klappspiegel. Untersuchungen zu typologie und Stil*, in *AM*, 18.

SCHEFOLD K. 1975, *Buch und Bild im Altertum*, in *Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike*, a cura di K. Schefold, Mainz, pp. 125-128.

SCHEFOLD K. 1976, *Bilderbücher als Vorlagen römischer Sarkophage*, in *MEFRA*, LXXXVIII, PP. 759-798.

SCHEFOLD K., JUNG F. 1988, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München.

SCHEIBLER I. 1983, *Il vaso in Grecia. produzione, commercio e uso degli antichi vasi in terracotta*, Milano.

SCHLÖRLB B. 1965, *Timotheos*, in *JdI Ergänz.*, 22.

- SCHMALTZ B. 1989, *Andromeda – ein campanisches Wandbild*, in *JdI*, 104, pp. 259-281.
- SCHMID S. G. 2003, *The Sculptures of Pergamon and Sperlonga*, in *JRA*, 16.2, pp. 469-474.
- SCHMIDT E. A. 1991, *Ovid poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg.
- SCHMIDT M. 1992a, s.v. *Medeia*, in *LIMC*, VI, pp. 386-398.
- SCHMIDT M. 1992b, s.v. *Niobe*, in *LIMC*, VI, pp. 908-914.
- SCHMITZER U. 2001, *Ovid*, Hildesheim-Zürich-New York.
- SCHOBER A. 1923, *Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien*, Wien.
- SCHOBER A. 1951, *Die Kunst von Pergamon*, Innsbruck-Wien.
- SCRINARI V. S. M. 1972, *Museo archeologico di Aquileia. Catalogo delle sculture*, Roma.
- SÉCHAN L. 1926, *Études sur la tragédie greque dans ses rapports avec la ceramique*, Paris.
- SEGAL CH. 1985, *Ovid: Metamorphosis, Hero, Poet*, in *Helios*, 12, pp. 49-63.
- SEGAL CH. 1990, *Sacrifice and Violence in the Myth of Meleager and Heracles: Homer, Bacchylides, Sophocles*, in *Helios*, pp. 7-24.
- SEGAL CH. 1991, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Vicenza.
- SENA CHIESA G. 1966, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padova.
- SENA CHIESA G. 1977, *Gemme romane di cultura ellenistica ad Aquileia*, in *Aquileia e l'Oriente mediterraneo*, Atti della VII Settimana di Studi Aquileiesi (Aquileia, 24 aprile-1 maggio 1976) (*AAAd*, XII), Udine, pp. 197-214.
- SENGELIN T. 1997, s.v. *Kentauroi et Kentaurides. Die Kentauren in der römischen Kunst*, in *LIMC*, VIII, pp. 710-721.
- SERVAIS-SOYEZ B. 1981, s.v. *Adonis*, in *LIMC*, I, pp. 222-229.
- SETTIS S. 1975, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, in *Prospettiva*, 1, pp. 4-16.
- SETTIS S. 2000, *Ars moriendi: Cristo e Meleagro*, in *AnnPisa*, s. IV, quadd. 1-2, pp. 145-170.
- SETTIS S. 2006, *Il Papiro di Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell'arte antica*, in *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Catalogo della Mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 8 febbraio-7 maggio 2006), a cura di C. Gallazzi, S. Settis, Milano, pp. 20-65.

SETTIS S. 2008, *Il contributo del Papiro alla storia dell'arte antica*, in *Il Papiro di Artemidoro (P.Artemid.)*, a cura di C. Gallazzi, B. Kramer, S. Settis, Milano, pp. 581-616.

SICHTERMANN H. 1966, *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen.

SICHTERMANN H. 1968, *Der Niobiden-Sarkophag in Providence*, in *JdI*, 83, pp. 180-220.

SICHTERMANN H. 1988, s.v. *Ganymedes*, in *LIMC*, IV, pp. 154-169.

SICHTERMANN H. 1992, *Die mythologischen Sarkophage. Apollon bis Grazien*, Berlin (*ASR*, XII.2).

SICHTERMANN H., KOCH G. 1975, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen.

SIMON E. 1970a, *Meleager und Atalante. Ein spätantiker Wandbehang*, Bern.

SIMON E. 1970b, *Ein spätgallienischer Kindersarkophag mit Eberjagd*, in *JdI*, 85, pp. 194-223.

SIMON E. 1975a, *Führer durch die Antikenabteilung des Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg*, Mainz.

SIMON E. 1975b, *Versuch einer Deutung der Südmetopen des Parthenon*, in *JdI*, 90, pp. 100-120.

SIMON E. 1982a, *The Kurashiki Ninagawa Museum. Greek, Etruscan and Roman Antiquities*, Mainz on Rhine.

SIMON E. 1982b, *Römische Sarkophage in Japan*, in *AA*, 1982, pp. 575-593.

SIMON E. 1982c, *Dramen des Älteren Dionysios auf italiotischen Vasen*, in *ΑΠΙΡΧΑΙ. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P. E. Arias*, a cura di M. L. Gualandi, L. Massei, S. Settis, Pisa, pp. 479-482.

SIMON E. 1994a, s.v. *Pelias*, in *LIMC*, VII, pp. 273-277.

SIMON E. 1994b, s.v. *Peliades*, in *LIMC*, VII, pp. 270-273.

SIMON E. 2004, *Daidalos – Taitale – Daedalus. Neues zu einem wohlbekannten Mythos*, in *AA*, 2004.2, pp. 419-432.

SIMON E., BAUCHHENS G. 1984, s.v. *Mars*, in *LIMC*, II, pp. 505-580.

SINN F. 1987, *Stadtrömische Marmorurne*, Mainz am Rhein.

SOLDATI A. 2006, *L'illustrazione libraria*, in *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi*

dall'Egitto greco-romano, Catalogo della Mostra (Torino, Palazzo Bricherasio, 8 febbraio-7 maggio 2006), a cura di C. Gallazzi, S. Settis, Milano, pp. 132-139.

SOMMERSTEIN A. H., FITZPATRICK D., TALBOY Th. 2006, *Sophocles. Selected fragmentary plays*, I, Oxford..

SPERTI L. 1988, *Rilievi greci e romani del Museo Archeologico di Venezia*, Roma.

SPINAZZOLA V. 1953, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza*, I, Roma.

SPINOLA G. 1999, *Il Museo Pio-Clementino*, II, Città del Vaticano.

SPLITTER R. 2000, *Die "Kypselolade" in Olympia. Form, Funktion und Bildschmuck: eine archäologische Rekonstruktion*, Mainz.

STAUFFER A. 1992, *Spätantike und koptische Wirkereien. Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in spätantiken und frühmittelalterlichen Textilwerkstätten*, Bern.

STERN M. H. 1955, *La mosaïque d'Orphée de Blanzky-les-Fismes*, in *Gallia*, XIII, pp. 41-77.

STERN H. 1967, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, II (province de Lyonnaise) 1 (Lyon), Paris (*Gallia*, suppl. X).

STERN H. 1980, *Les débuts de l'iconographie d'Orphée charmant les animaux*, in *Mélanges de Numismatique d'Archéologie et d'Histoire offerts à Jean Lafaurie*, a cura di P. Bastien, F. Dumas, H. Huvelin, C. Morrison, Paris, pp. 157-164.

STEWART A. F. 1977, *Skopas of Paros*, New Jersey.

STEWART A., GREY C. 2000, *Confronting the Other: Childbirth, Aging, and Death on an Attic Tombstone at Harvard*, in *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, a cura di B. Cohen, Leiden, Boston, Köln, pp. 248-274.

STRAMAGLIA A. 2001, *Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica*, in *ZPE*, 134, pp. 81-106.

STRAZZULLA M. J. 2006, *Medea nell'iconografia greca dalle origini al V secolo a.C.*, in *Kleos*, 11, pp. 631-672.

STROCKA V. M. 1978, *Die frühesten Ghirlandensarkophage. Zur Kontinuität der Riliefsarkophage in Kleinasien während des Hellenismus und der frühen Kaiserzeit*, in *Studien zur Religion und Kultur Kleinasien*, Festschrift für Friedrich Karl Dörner zum 65. Geburtstag am 28. Februar 1976, a cura di S. Şahin, E. Schwertheim, J. Wagner, II, Leiden, pp. 882-913.

STROCKA V. M. 1984, *Sepulkral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen*, in *MarbWPr*, 1984, pp. 197-241.



STRONG E., JOLLIFFE N. 1924, *The stuccoes of the Underground Basilica near the Porta Maggiore*, in *JHS*, XLIV, pp. 65-111.

TARRANT R. 2002, *Chaos in Ovid's Metamorphoses and its Neronian Influence*, in «*Arethusa*», 35.3, pp. 349-360.

TEATINI A. 2011, *Repertorio dei sarcofagi decorati della Sardegna romana*, Roma.

Tesoro di Lorenzo 1973, *(Il) tesoro di Lorenzo il Magnifico. Le gemme*, a cura di N. Dacos, A. Giuliano, U. Pannuti, Catalogo della Mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi 1972, I, Firenze, 1973.

THOMAS E. 1958, *Ovidian echoes in Juvenal*, in *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, par N. I. Herescu, Paris, pp. 505-525.

THOMAS E. 1959, *Some reminiscences of Ovid in Latin Literature*, in Atti del Convegno Internazionale Ovidiano (Sulmona, maggio 1958), I, Roma, pp. 145-171.

THOMAS E. 1960, *Some aspects of Ovidian influence on Juvenal*, in *Orpheus*, VII, pp. 35-44.

TISSOL G. 2002, *Ovid and the exilic journey of Rutilius Namatianus*, in «*Arethusa*», 35.3, pp. 435-446.

TODINI U. 1995, Ovidio 'lascivo' in Quintiliano, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo, L. Nicastri, Napoli, pp. 77-119.

TODISCO L. 1993, *Scultura greca del IV secolo. Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milano.

TODISCO L. 2003, *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma.

TORELLI M. 1977, *I culti di Locri*, in *Locri Epizefiri*, Atti del sedicesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 3-8 ottobre 1976), Napoli, pp. 146-184.

TORELLI M. 1990, *Macedonia, Epiro e Magna Grecia: la pittura di età classica e protoellenistica*, in *Magna Grecia Epiro e Macedonia*, Atti del ventiquattresimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, 5-10 ottobre 1984), a cura di A. Stazio e M. L. Napolitano, Taranto, pp. 379-398.

TORELLI M. 1997, *Les Adonies de Gravisca. Archéologie d'une fête*, in *Les plus religieux des hommes. État de la recherche sur la religion étrusque*, Actes du Colloque International (Galeries nationales du Grand Palais, 17-19 novembre 1992), a cura di F. Gaultier, D. Briquel, Paris, pp. 233-291.

TORELLI M. 2002, *Autorappresentarsi. Immagine di sé, ideologia e mito greco attraverso gli scarabei etruschi*, in *Ostraka*, 11, pp. 101-155.

TORELLI M. 2007, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano.

TORELLI M., ZEVI F. 1965, *Roma, Via Aurelia*, in *EAA*, VI, pp. 894-895.

TOUCHEFEU O. 1981, s.v. *Aias II*, in *LIMC*, I, pp. 336-351.

TOUCHEFEU O. 1984, s.v. *Astyanax I*, in *LIMC*, II, pp. 929-937.

TOUCHEFEU-MEYNIER O. 1994, s.v. *Polixene*, in *LIMC*, VII, pp. 431-435.

TOUCHEFEU-MEYNIER O. 1997, s.v. *Polyphamos*, in *LIMC*, VIII, pp. 1011-1019.

TOULOUPE E. 1994, s.v. *Prokne et Philomela*, in *LIMC*, VII, pp. 527-529. S. 2007, *Fabulae graecae. Miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.*, Roma.

TOSO S. 2000a, *Cassandra e il Palladio. Una rilettura delle immagini glittiche di I secolo a.C.*, in «Antenor. Miscellanea di Studi di Archeologia», 2, pp. 107-136.

TOSO S. 2000b, *Miti di hybris punita nelle gemme di I secolo a.C.*, in *Ostraka*, IX, pp. 143-164.

TOSO S. 2007, *Fabulae graecae. Miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.*, Roma.

TOSO S. 2012, *Pignora da generis: Fetonte e il carro del padre*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Atti del Convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova (Antenor Quaderni, 28), pp. 121-134.

TOYNBEE J. M. C. 1934, *The Hadrianic school. A chapter in the history of Greek art*, Cambridge.

TOYNBEE J. M. C. 1977, *Greek Myth in Roman Stone*, in *Latomus*, XXXVI.2, pp. 343-413.

TRAVERSARI G. 1968, *Sarcofagi con la morte di Meleagro nell'influsso artistico della colonna aureliana*, in *RM*, 75, pp. 154-162.

TRAVERSARI G. 1973, *Sculture del V<sup>o</sup>-IV<sup>o</sup> secolo a.C. del Museo Archeologico di Venezia*, Venezia.

*Tre vite* 2006 = *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, a cura di C. Gallazzi, S. Settis, Catalogo della Mostra, Torino, Palazzo Bricherasio 8 febbraio-7 maggio 2006, Milano.

TRENDALL A. D. 1967, *The red-figured vases of Lucania Campania and Sicily*, Oxford.

TRENDALL A. D. 1987, *The red – figured vases of Paestum*, Hertford.

TRENDALL A. D., CAMBITOGLU A. 1978, *The Red-Figured Vases of Apulia. Early and middle Apulian*, I, Oxford.

TRENDALL A. D., CAMBITOGLU A. 1982, *The red-figured vases of Apulia. Late Apulian*, II, Oxford.

TRIANIS I. 1994, s.v. *Pelops*, in *LIMC*, VII, pp. 282-287.

TRONCHET G. 1998, *La métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain-Paris.

TROSO C. 2001, *Il mito greco nella ceramica aretina. Amazzoni e Centauri (gusto e propaganda nella Roma augustea)*, in *NumAntCl*, XXX, pp. 101-141.

TROSO C. 2002, *La parola, l'immagine: il mito di Fetonte, Ovidio e la ceramica aretina (il mito greco nella ceramica aretina. II)*, in *Mito, rito e potere in Cisalpina*, a cura di C. Saletti, Firenze, pp. 127-145.

TURCAN R. 1966, *Les sarcophages romains a représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris.

TURCAN R. 1978, *Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire*, in *ANRW*, II, 16.2, pp. 1700-1735.

TURCAN R. 1982, *Les exégèses allégoriques des sarcophages »au Phaéthon«*, in *JbAC*, Ergänzungsband 9, pp. 198-209.

TURCAN R. 1987, *Déformation des modèles et confusions typologiques dans l'iconographie des sarcophages romains*, in *AnnPisa*, III ser., XVII.2, pp. 429-446.

TUSA V. 1957, *I sarcofagi romani in Sicilia*, Palermo.

TUSA V. 1995, *I sarcofagi romani in Sicilia*, Roma.

VALASTRO S. 1990, *Apornithomenoi: alcune riflessioni sulle metamorfosi di Tereo e Procne*, in «Cronache di Archeologia», 29, pp. 121-128.

VALBRUZZI F. 1998, *Su alcune officine di sarcofagi in Campania in età romano-imperiale*, in *Akten des Symposiums »125 Jahre Sarkophag-Corpus«* (Marburg, 4.-7. Oktober 1995), a cura di G. Koch, Mainz am Rhein, pp. 117-128.

VERONESE F. 2002, *Caelo praefertur Adonis. Una «fabula» classica nell'iconografia ceramica rinascimentale*, in *Iconografia 2001. Studi sull'immagine*, Atti del Convegno (Padova, 30 maggio-1 giugno 2001), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma (Antenor Quaderni 1), pp. 523-532.

VERTET H. 1969, *Observations sur les vases à médaillons d'applique de la vallée du Rhône*, in *Gallia*, XXVII, pp. 93-133.

VERZÀR-BASS M. 2006, *Il mito nell'ambito funerario tra alto Adriatico e le province danubiane*, in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, pp. 245-257.

VERZÀR-BASS M. 2008, *Icarusdarstellungen aus Flavia Solva und das Problem der Vorbilder*, in *Thiasos. Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag*, a cura di C. Franek, S. Lamm, T. Neuhauser, B. Porod, K. Zöhrer, Wien, pp. 1081-1093.

VIAN F. 1951, *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain*, Paris.

VIAN F. 1952, *La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris.

VIAN F. 1988, s.v. *Gigantes*, in *LIMC*, IV, pp. 191-270.

VIEILLEFON L. 2003, *La figure d'Orphée dans l'antiquité tardive. Les mutations d'un mythe: du héros païen au chanteur chrétien*, Paris.

*Villa Albani* 1989 = *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, I, a cura di P. C. Bol, Berlin, 1989.

*Villa Albani* 1992 = *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, III, a cura di P. C. Bol, Berlin, 1992.

*Villa Albani* 1994 = *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, IV, a cura di P. C. Bol, Berlin, 1994.

VISCOGLIOSI A. 1986, *Il tempio di Apollo 'in circo' e la formazione del linguaggio architettonico augusteo*, Roma.

VISCONTI C. L. 1874, *Frammento di rilievo rappresentante la nascita di Bacco*, in *BCom*, 2, pp. 89-96.

VOGELPOHL C. 1980, *Die Niobiden von Thron des Zeus in Olympia*, in *JdI*, 95, pp. 197-226.

VOJATZI M. 1982, *Frühe Argonautenbilder*, Würzburg.

VOLKOMMER R. 1994, s.v. *Peleus*, in *LIMC*, VII, pp. 251-269.

VOLLENWEIDER M. L. 1966, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden-Baden.

WACHTER R. 1991, *The inscriptions of the François Vase*, in *MusHelv*, 48, pp. 86-113.

WAELEKENS M. 1982, *Dokimeion. Die Werkstatt der repräsentativen kleinasiatischen Sarkophage. Chronologie und Typologie ihrer Produktion*, Berlin.

WALLACE-HADRILL A. 2009, *Case dipinte. Il sistema decorativo della casa romana come aspetto sociale*, in *Roma. La pittura di un impero*, Catalogo della Mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 24 settembre 2009-17 gennaio 2010), a cura di E. La Rocca, S. Ensoli, S. Tortorella, M. Papini, Milano, pp. 31-37.

WALTERS H. B. 1899, *Catalogue of the bronzes, greek, roman, and etruscan, in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, London.

WALTERS H. B. 1914, *Catalogue of the greek and roman lamps in the British Museum*, London.

WARD-PERKINS J. B. 1975-1976, *Workshops & Clients: the Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, in *RendPontAc*, 48, pp. 191-238.

WEBER H. 1960, *Zur Zeitbestimmung der Florentiner Niobiden*, in *JdI*, 75, pp. 112-133.

WEBSTER T. B. L. 1967, *The Tragedies of Euripides*, London.

WEGNER M. 1966, *Die Musensarkophage*, Berlin (ASR, V.3).

WEILER I. 1974, *Der Agon im Mythos. Zu Einstellung der Griechen zum Wettkampf*, Darmstad.

WEIS H. A. 1979, *The "Marsyas" of Myron: old problems and new evidence*, in *AJA*, LXXXIII, n. 2, pp. 214-219.

WEIS H. A. 1981, *The hanging Marsyas: the origin and history of a statue*, London.

WEIS H. A. 1982, *The motif of the adligatus and tree: a study in the sources of pre-roman iconography*, in *AJA*, 86, pp. 21-31.

WEIS H. A. 1992a, s.v. *Marsyas*, in *LIMC*, VI, pp. 366-375.

WEIS H. A. 1992b, *The hanging Marsyas and its copies*, Roma.

WEITZMANN K. 2004, *L'illustrazione del libro nell'antichità*, Spoleto.

WHEELER S. 2002a, *Lucan's Reception of Ovid's Metamorphoses*, in «*Arethusa*», 35.3, pp. 361-380.

WHEELER S. 2002b, *Introduction: toward a literary history of Ovid's reception in antiquity*, in «*Arethusa*», 35.3, pp. 341-347.

WIEGARTZ H. 1965, *Kleinasiatische Säulensarkophage. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen*, Berlin.



WIEGARTZ H. 1971, *Kaiserzeitliche Sarkophag in Myra*, in *AA*, 86, pp. 94-98.

WIEGARTZ H. 1977, *Zu Problemen einer Chronologie der attischen Sarkophag*, in *AA*, 1977.3, pp. 383-388.

WILKINSON L. P. 1955, *Ovid recalled*, Cambridge.

WILLIAMS C. 2002, *Ovid, Martial, and poetic immortality: traces of Amores 1.15 in the Epigrams*, in «*Arethusa*», 35.3, pp. 417-433.

WOODFORD S. 1992, s.v. *Meleagros*, in *LIMC*, VI, pp. 414-435.

WOODFORD S., LOUDON M. 1980, *Two Trojan Themes: the Iconography of Ajax Carrying the body of Achilles and of Aeneas Carrying Anchises in Black Figure Vase Painting*, in *AJA*, 84, pp. 25-40.

WROTH W. 1964, *Catalogue of the greek coins of Galatia, Cappadocia, and Syria* (in *BMC Greek Coins*), Bologna.

WUILLEUMIER P., AUDIN A. 1952, *Les médaillons d'applique gallo-romains de la vallée du Rhône*, Paris.

WÜNSCHE R. 1991, *Pasquino*, in *MüJb*, XLII, pp. 7-38.

WÜNSCHE R. 2006 (a cura di), *Mythos Troja*, München.

WYSS E. 1996, *The myth of Apollo and Marsyas in the art of the Italian renaissance*, Newark.

ZANCANI MONTUORO P. 1962-1963, *Sisifo nella pittura dell'Esquilino*, in *RendPontAc*, XXXIV-XXXV, pp. 67-77.

ZANKER P. 1972, *Relief, Daidalos und Ikaros e Relief aus Rosso antico, Daidalos und Ikaros*, in *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Villa Albani*, IV, a cura di W. Helbig, Tübingen, pp. 225-226 e 272-273.

ZANKER P. 1976 (a cura di), *Hellenismus in Mittelitalien*, Kolloquium in Göttingen (5. bis 9. Juni 1974), Göttingen (*AbhGöttingen*, 97).

ZANKER P. 1989, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino.

ZANKER P. 2002, *Discorsi presso la tomba. Le immagini dei sarcofagi mitologici: un linguaggio al superlativo*, in *Espacio y usos funerarios en el Occidente Romano*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (5-9 junio, 2001), a cura di D. Vaquerizio, Córdoba, pp. 51-65.

ZANKER P. 2006, *Iconografia e mentalità. Sul cambiamento dei temi mitologici sui sarcofagi romani del II e III sec. d.C.*, in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari all'antichità classica*

*al mondo moderno*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 26-28 gennaio 2005), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma (Antenor Quaderni, 5), pp. 181-189.

ZANKER P., EWALD B. C. 2008, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino.

ZAYADINE F. 1984, s.v. *Aphrodite/Al-'Uzza Aphrodite (addenda)*, in *LIMC*, II, p. 1112.

ZAYADINE F. 1986, *Peintures murales et mosaïques à sujets mythologiques en jordanie*, in *Iconographie classique et identités régionales (Paris, 26-27 mai 1983)*, a cura di L. Kahil, C. Augé, P. Linant de Bellefonds, Paris (*BCH suppl.*, XIV), pp. 407-432.

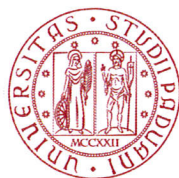
ZAZOFF P. 1968, *Etruskische skarabäen*, Mainz am Rhein.

ZENARI C. 2011-2012, *Il mito della nascita di Dioniso da Semele nelle Metamorfosi di Ovidio. Tradizione letteraria ed iconografica a confronto*, Tesi di Laurea Magistrale, relatore Ch.ma Prof.ssa E. F. Ghedini, Università degli Studi di Padova.

ZERVOUDAKI E. A. 1968, *Attische polychrome Reliefkeramik des späten 5. und des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, in *AM*, 83, pp. 1-88.

ZÜCHNER W. 1942, *Griechische Klappspiegel*, in *JdI*, 14.

ZWIERLEIN-DIEHL E. 1986, *Glaspasten im Martin-Von-Wagner-Museum der Universität Würzburg. Abdrücke von antiken und ausgewählten nachantiken Intagli und Kameen*, München.



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Studio e Conservazione dei Beni Archeologici e Architettonici

INDIRIZZO: Scienze Archeologiche

CICLO: XXVI

**MITI OVIDIANI NEL REPERTORIO FUNERARIO ROMANO: LA PRODUZIONE DI SARCOFAGI  
VOLUME II**

**Direttore della Scuola:** Ch.mo Prof. Giuseppe Salemi

**Coordinatore d'indirizzo:** Ch.mo Prof. Guido Rosada

**Supervisore:** Ch.ma Prof.ssa Elena Francesca Ghedini

**Dottorando:** Giulia Salvo

## APPENDICI





# APPENDICE I

## 1. IL MITO DI FETONTE NELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	<i>1. Fetonte e la discendenza divina</i> (I, 750-779)	Letteraria	Nunc dea linigera colitur celeberrima turba; nunc Epaphus magni genitus de semine tandem creditur esse Iovis perque urbes iuncta parenti templa tenet. fuit huic animis aequalis et annis Sole satus Phaethon, quem quondam magna loquentem nec sibi cedentem Phoeboque parente superbum non tulit Inachides «matri» que ait «omnia demens credis et es tumidus genitoris imagine falsi». erubuit Phaethon iramque pudore repressit et tulit ad Clymenen Epaphi convicia matrem «quo» que «magis doleas, genetrix» ait, «ille ego liber, ille ferox tacui. pudet haec opprobria nobis et dici potuisse et non potuisse refelli. at tu, si modo sum caelesti stirpe creatus, ede notam tanti generis meque adserere caelo». dixit et implicuit materno brachia collo perque suum Meropisque caput taedasque sororum traderet oravit veri sibi signa parentis. ambiguum Clymene precibus Phaethontis an ira mota magis dicti sibi criminis utraque caelo brachia porrexit, spectansque ad lumina solis «per iubar hoc» inquit «radiis insigne coruscis, nate, tibi iuro, quod nos auditque videtque, hoc te, quem spectas, hoc te, qui temperat orbem, Sole satum; si ficta loquor, neget ipse videndum se mihi, sitque oculis lux ista novissima nostris. nec longus patrios labor est tibi nosse Penates; unde oritur, domus est terrae contermina nostrae. si modo fert animus, gradere et scitabere ab ipso». emicat extemplo laetus post talia matris dicta suae Phaethon et concipit aethera mente, Aethiopasque suos positosque sub ignibus Indos sidereis transit patriosque adit impiger ortus.	Adesso è una dea, venerata dalla gente vestita di lino sopra ogni altra; suo figlio, Epafo, adesso lo credono nato, alla fine, dal seme di Giove potente, e insieme a sua madre ha templi in molte città. Aveva l'identica età e lo stesso carattere del figlio del Sole, Fetonte, che una volta, con frasi arroganti, superbo di Febo per padre, non volle lasciargliela vinta. Non poté sopportarlo, il nipote dell'Inaco: «Pazzo!» gli disse, «Tu credi in tutto a tua madre, e ti gonfi di un padre inventato». Fetonte arrossì, ma represses nella vergogna la collera e andò a riferire a sua madre, Climene, l'insulto di Epafo. «Ti farà ancora più male, madre», le disse «sapere che io, così franco e impetuoso, sono rimasto in silenzio; non mi vergogno meno di avere potuto ascoltare una simile infamia, che di non averla saputa smentire. Ma se vengo davvero da una razza celeste, tu dammi un indizio di così nobile nascita, della pretesa che ho al cielo». Parlando, stringeva le braccia sul collo alla madre: per la testa di Merope e sua, per le torce delle sorelle l'implorò di dargli le prove di chi fosse davvero suo padre. Climene, sconvolta non so se più dalle suppliche di Fetonte o dal risentimento per l'insulto lanciato a lei stessa, al cielo levò le due braccia e fissando il fulgore del sole: «Per quest'astro glorioso di fulgidi raggi», esclamò «che ci ascolta e ci vede figlio, ti giuro che sei nato dal sole che guardi, dal sole che regola il mondo. Se dico il falso, mi possa impedire mai più di vederlo, sia questa luce l'ultima ai miei occhi. Non farai gran fatica a trovare i Penati di tuo padre: la dimora da dove si leva confina col nostro paese. Parti, se solo ne hai voglia, e va' a informarti da lui». Si slancia fuori all'istante, felice di quanto gli ha detto sua madre, Fetonte, e s'empie la mente di cielo. Traversa l'Etiopia che è sua, quindi l'India, distesa sotto i fuochi dell'astro, e giunge di slancio all'oriente del padre.

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
II	1. <i>La richiesta del carro</i> (II, 1-104)	Descrittiva	<p>Regia Solis erat sublimibus alta columnis, clara micante auro flammisque imitante pyropo, cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat, argenti biformes radiabant lumine valvae. materiam superabat opus: nam Mulciber illic aequora caelarat medias cingentia terras terrarumque orbem caelumque quod imminet orbi. caeruleos habet unda deos, Tritona canorum Proteaque ambiguum ballaenarumque prementem Aegaeona suis inmania terga lacertis Doridaque et natas, quarum pars nare videtur, pars in mole sedens viridis siccare capillos, pisce vehi quaedam; facies non omnibus una, non diversa tamen, qualem decet esse sororum. terra viros urbesque gerit silvasque ferasque fluminaque et nymphas et cetera numina ruris. haec super inposita est caeli fulgentis imago signaque sex foribus dextris totidemque sinistris. Quo simul acclivi Clymeneia limite proles venit et intravit dubitati tecta parentis, protinus ad patrios vertit vestigia vultus consistitque procul; neque enim propiora ferebat lumina. purpurea velatus veste sedebat in solio Phoebus claris lucente smaragdis. a dextra laevaue Dies et Mensis et Annus Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae; Verque novum stabat cinctum florente corona, stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat, stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis, et glacialis Hiems canos hirsuta capillos. inde loco medius rerum novitate paventem Sol oculis iuvenem quibus aspicit omnia vidit «quae» que «viae tibi causa? quid hac» ait «arce petisti, progenies, Phaethon, haud infitianda parenti?». ille refert: «o lux immensi publici mundi, Phoebe pater, si das usum mihi nominis huius, nec falsa Clymene culpam sub imagine celat, pignora da generis per quae tua vera propago credat, et hunc animis errorem detrahe nostris». dixerat, at genitor circum caput omne micantes deposuit radios propiusque accedere iussit amplexuque dato «nec tu meus esse negari dignus es, et Clymene veros» ait «editit ortus. quoque minus dubites, quodvis pete munus, ut illud me tribuente feras. promissi testis adesto dis iuranda palus, oculis incognita nostris». vix bene desierat; currus rogat ille paternos inque diem alipedum ius et moderamen equorum. paenituit iurasse patrem, qui terque quaterque concutiens illustre caput «temeraria» dixit «vox mea facta tua est; utinam promissa liceret non dare; confiteor, solum hoc tibi, nate, negarem. dissuadere licet. non est tua tuta voluntas; magna petis, Phaethon, et quae nec viribus istis munera convenient nec tam puerilibus annis. sors tua mortalis; non est mortale quod optas.</p>	<p>Alta su eccelse colonne si levava la reggia del Sole, fulgida d'oro splendente e di piroppo simile a fiamma: lucido avorio vestiva il fastigio del tetto, raggiavano lice d'argento le porte a doppio battente. E il lavoro aveva più pregio del metallo: il famoso Mulcibero vi aveva sbalzato l'oceano che cinge le terre centrali, il globo terrestre e sul globo altissimo il cielo. Ecco nell'acqua gli dei cerulei, Tritone che suona, e Proteo cangiante, ed Egeone, che stritola fra le braccia balene dal dorso mostruoso, Doride insieme alle figlie, che vedi qui chi a nuotare, chi ad asciugarsi, seduta su un masso, i verdi capelli, qualcuna a cavallo di un pesce: non tutte uguali nel fisico, né troppo diverse, come è giusto che sia fra sorelle. Sulla terra c'è gente e città. Foreste e animali, e fiumi, e ninfe, e gli altri dei campestri. Più in alto ha raffigurato il cielo fulgente: sei segni celesti al battente destro, e al sinistro altrettanti. Appena qui giunto, seguendo un ripido viottolo ed entrato a casa di un padre per lui ancora incerto, il figlio di Climene dirige subito i passi al cospetto del padre, ma deve fermarsi lontano, ché più vicino non ne regge il fulgore. Coperto di un manto di porpora, Febo sedeva su un trono sfavillante di chiari smeraldi. Alla sua destra e a sinistra, il Giorno e il Mese e l'Anno, e i Secoli e le Ore, schierate a uguale distanza. C'era la Primavera, recinta di un serto di fiori, c'era l'Estate nuda, che portava ghirlande di spighe, c'era l'Autunno, imbrattato dell'uva pestata, e il gelido inverno, dagli ispidi e bianchi capelli. E al centro, con gli occhi che vedono tutto, il Sole scorre il ragazzo smarrito da tante stranezze e chiese: «Perché sei venuto? Che vuoi in questa rocca, Fetonte, figlio che un padre non può confessare?». Lui risponde: «Luce comune all'immenso universo, Febo, padre mio, se mi lasci chiamarti così, se sotto una favola falsa Climene non cela un suo errore, dammi una prova della mia origine perché mi convinca che sono davvero tuo figlio, levami i dubbi dall'anima!». A queste parole, suo padre si toglie i raggi fulgenti in giro alla testa, lo invita a venirgli più presso, l'abbraccia e: «Non meriti, dice, ch'io non ti assicuri che sei mio, e che è vera la storia di Climene su come sei nato. E perché lasci ogni dubbio, domanda il regalo che vuoi, perché già te l'accordo. Fa fede a questa promessa la palude ignota ai miei occhi su cui gli dei giurano!». Ma non aveva finito, che lui chiede al padre il suo carro, e, per un giorno, il comando e la guida dei cavalli ali ai piedi. Rimpianse di avere giurato, suo padre: per, quattro volte scosse la testa lucente. «Follia, dalle frasi che dici», rispose, «è la frase che ho detto. Potessi mancare al mio impegno! Non esiste, figliolo, ti giuro, nient'altro che non ti darei. Ma posso provare a distogliertene: è un capriccio rischioso. Mi stai domandando, Fetonte, un enorme regalo, inadatto alle forze che hai, ai tuoi anni così da ragazzo. Hai un destino mortale, ma non da mortale è questa tua voglia.</p>

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
			<p>plus etiam quam quod superis contingere fas sit nescius adfectas; placeat sibi quisque licebit, non tamen ignifero quisquam consistere in axe me valet excepto. vasti quoque rector Olympi, qui fera terribili iaculatur fulmina dextra, non agit hos currus; et quid love maius habemus? ardua prima via est et qua vix mane recentes enituntur equi; medio est altissima caelo, unde mare et terras ipsi mihi saepe videre fit timor et pavidam trepidat formidine pectus; ultima prona via est et eget moderamine certo: tunc etiam quae me subiectis excipit undis, ne ferar in praeceps Tethys solet ipsa vereri. adde quod adsidua rapitur vertigine caelum sideraque alta trahit celerique volumine torquet. nitor in adversum nec me, qui cetera, vincit inpetus et rapido contrarius evehor orbi. finge datos currus: quid ages? poterisne rotatis obvisus ire polis, ne te citus auferat axis? forsitan et lucos illic urbesque deorum concipias animo delubraque ditia donis? ecce per insidias iter est formasque ferarum, utque viam teneas nulloque errore traharis, per tamen adversi gradieris cornua tauri Haemoniosque arcus violentique ora Leonis saevaque circuitu curvantem brachia longo Scorpion atque aliter curvantem brachia Cancrum. nec tibi quadripedes animosos ignibus illis, quos in pectore habent, quos ore et naribus efflant, in promptu regere est: vix me patiuntur, ubi acres incaluere animi cervixque repugnat habenis. at tu, funesti ne sim tibi muneris auctor, nate, cave, dum resque sinit, tua corrige vota. scilicet ut nostro genitum te sanguine credas pignora certa petis? do pignora certa timendo et patrio pater esse metu probor. aspice vultus ecce meos, utinamque oculos in pectora posses inserere et patrias intus deprendere curas. denique quidquid habet dives, circumspice, mundus eque tot ac tantis caeli terraeque marisque posce bonis aliquid; nullam patiere repulsam. deprecor hoc unum, quod vero nomine poena, non honor est; poenam, Phaethon, pro munere poscis. quid mea colla tenes blandis, ignare, lacertis? ne dubita, dabitur (Stygias iuravimus undas) quodcumque optaris, sed tu sapientius opta». Finierat monitus; dictis tamen ille repugnat propositumque premit flagratque cupidine currus.</p>	<p>Pretendi, senza saperlo, più di quanto un dio possa sperare. Certo, chiunque fa quello che vuole, ma fuori di me nessuno è capace di reggersi sul carro che carica il fuoco. Neanche il re dell'immenso Olimpo, dal pugno tremendo che scaglia lampi crudeli, saprebbe guidare il mio carro; e chi sta più in alto di Giove? Scosceso è all'attacco il cammino: all'alba, benché siano freschi, i cavalli lo salgono a stento. A metà tocca il vertice sommo del cielo; e perfino per me a guardare di là mare e terra spesso è il panico: il cuore vacilla d'orrore e paura. Ma l'ultimo tratto di strada precipita a picco, e richiede una mano fermissima: eppure, tutte le volte, mentre in basso nell'acqua mi attende, Teti trema all'idea ch'io mi schianti a capofitto. Non basta: il cielo è attirato in un vortice eterno che trascina le stelle supreme e le torce in veloce vertigine. Io faccio forza all'opposto, e la spinta che tutto travolge non travolge me, perché corro contro senso alla rapida ruota. Fa' conto di averlo già in mano, il mio carro: che cosa faresti? Sapresti scontrarti con la giostra dei poli, non farti sbalzare da quell'asse impetuoso? O ti sogni magari lassù boschi sacri, città degli dei, santuari traboccanti di offerte? Piena di agguati è la strada, di apparizioni di belve. Se pure riesci a seguire, senza mai divagare, la rotta, trovi il Toro a sbarrarla, e ti tocca passargli in mezzo alle corna, infilarti nell'arco all'Emonio, nella bocca al feroce Leone, nel largo cerchio in cui curva lo Scorpione le branche crudeli. Nel cerchio orientato ad altri venti delle branche ricurve del Cancro. E poi i miei cavalli, eccitati dai fuochi che portano in petto, è tanto se reggono me, se gli bolle l'istinto impetuoso e il collo rifiuta le redini. Attento figliolo: non voglio che il mio regalo ti porti la morte: modifica il tuo desiderio, finché la realtà lo permette. E dunque, per essere certo che dal mio sangue sei nato pretendi una prova sicura? Te la do, questa prova sicura, col mio spavento; ti dimostro che sono tuo padre coi miei timori di padre. Su, guardami in faccia: vorrei che potessi affondarmi lo sguardo nel cuore e cogliervi dentro l'angoscia di un padre. E ora guardati intorno: qualunque cosa possieda l'universo ricchissimo, fra le tante e le grandi fortune in cielo, giù in terra e nel mare domandami quello che vuoi: non devi temere un rifiuto. Salvo quest'unica cosa, che è più giusto chiamare un supplizio, non un favore; è un supplizio, Fetonte, il favore che chiedi. Perché non capisci, e mi butti carezzevole al collo le braccia? Non temere, l'avrai (l'ho giurato sulle acque dello Stige) tutto quello che chiedi; ma chiedi una cosa più saggia». Termina qui i suoi consigli; ma l'altro non vuole saperne e insiste sul primo progetto: lo brucia la voglia del carro.</p>

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
II	2. La preparazione della quadriga (II, 105-149)	Descrittiva	<p>ergo, qua licuit, genitor cunctatus ad altos deducit iuvenem, Vulcania munera, currus. aureus axis erat, temo aureus, aurea summae curvatura rotae, radiorum argenteus ordo; per iuga chrysolithi positaque ex ordine gemmae clara repercusso reddebant lumina Phoebos. Dumque ea magnanimus Phaethon miratur opusque perspicit, ecce vigil nitido patefecit ab ortu purpureas Aurora fores et plena rosarum atria; diffugiunt stellae, quarum agmina cogit Lucifer et caeli statione novissimus exit. Quem petere ut terras mundumque rubescere vidit cornuaque extremae velut evanescere lunae, iungere equos Titan velocibus imperat Horis. iussa deae celeres peragunt ignemque vomentes ambrosiae suco saturos praesepebus altis quadripedes ducunt adduntque sonantia frena. tum pater ora sui sacro medicamine nati contigit et rapidae fecit patientia flammae imposuitque comae radios praesagaque luctus pectore sollicito repetens suspiria dixit: «si potes his saltem monitis parere parentis, parce, puer, stimulis et fortius utere loris. sponte sua properant; labor est inhibere volentes. nec tibi directos placeat via quinque per arcus. sectus in obliquum est lato curvamine limes zonarumque trium contentus fine polumque effugit australem iunctamque aquilonibus Arcton. hac sit iter (manifesta rotae vestigia cernes) utque ferant aequos et caelum et terra calores, nec preme nec summum molire per aethera cursum. altius egressus caelestia tecta cremabis, inferius terras; medio tutissimus ibis. ne te dexterio tortum declinet ad Anguem, neve sinisterio pressam rota ducat ad Aram; inter utrumque tene! Fortunae cetera mando, quae iuvet et melius quam tu tibi consulat opto. dum loquor, Hesperio positas in litore metas umida nox tetigit. non est mora libera nobis; poscimus, et fulget tenebris Aurora fugatis. corripe lora manu, vel, si mutabile pectus est tibi, consiliis, non curribus utere nostris, [dum potes et solidis etiamnum sedibus adstas] dumque male optatos nondum premis inscius axes, quae tutus spectes, sine me dare lumina teris».</p>	<p>Così, dopo avere perduto tutto il tempo possibile, il padre conduce il ragazzo al regalo di Vulcano, al suo carro supremo. D'oro era il mozzo, il timone d'oro, d'oro il cerchione delle ruote, d'argento la serie dei raggi; lungo il giogo, un fregio simmetrico di gemme e topazi rimandava con chiari bagliori il riflesso di Febo. E mentre l'audace Fetonte l'ammira, ed esamina quel gioiello, ecco aprire l'Aurora già desta dal limpido oriente le porte di porpora e gli atri pieni di rose; le stelle fuggono, e stringe le fila Lucifero, che lascia per ultimo i quartieri celesti. Quando lo vide dirigersi a terra e il cosmo arrossarsi, e quasi svanire la falce dell'ultima luna, alle Ore veloci il Titano comanda di attaccare i cavalli. Le dee eseguono l'ordine sollecite e vanno a staccare dalle profonde mangiatoie i quadrupedi che sputano fuoco, gonfi di succo d'ambrosia, e gli mettono il morso sonante. Allora il padre spalmò un unguento divino sulla faccia del figlio, rendendolo immune agli assalti del fuoco; gli cinse di raggi i capelli e, tirando un sospiro sull'altro dal petto sconvolto, un presagio di lutto, gli disse: «Se almeno queste istruzioni di tuo padre riesci a seguirle, la frusta lasciala stare, ragazzo, usa invece le redini. Correre sanno da soli; il problema è frenarne lo slancio. Scarta la rotta diritta, che taglia i cinque archi; c'è un sentiero che traccia, per sbieco, una curva larghissima e percorre tre fasce soltanto, rinunciando a toccare sia il polo australe che l'Orsa, con la sua compagnia di aquiloni; è quella la strada, scorgerai chiaramente i solchi del carro. Per far giungere uguale calore al cielo e alla terra, non abbassare e non spingere il percorso alle vette dell'etere; se sbandi troppo in alto, brucerai le dimore celesti, se troppo in basso, la terra; quella in mezzo è la via più sicura. Non devi poi farti sviare troppo a destra, nelle spire del Serpe, dalle ruote, né troppo a sinistra, dove in basso si leva l'Altare, ma tieniti in mezzo; rimetto il di più alla Fortuna che spero ti voglia proteggere e pensare a te meglio di te. Mentre ti parlo, ha toccato l'umida notte i confini sulle sponde d'Esperia; impossibile tardare più oltre; c'è bisogno di noi: sono in fuga le tenebre, e splende l'Aurora. Stringiti in mano le redini, o meglio, se ancora è possibile che cambi idea, prenditi pure invece del carro, il mio monito [finché puoi e poggi ancora i piedi sicuro per terra], finché non calchi, incosciente, nel tuo folle capriccio quest'asse. Sta' qui senza rischi a guardare, e lascia che illumini io il mondo».</p>

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
III	1. <i>Il viaggio nel cielo</i> (II, 150-227)	Letteraria	<p>Occupat ille levem iuvenali corpore currum statque super manibusque datas contingere habenas gaudet et invito grates agit inde parenti. interea volucres Pyrois et Eous et Aethon, Solis equi, quartusque Phlegon hinnitibus auras flammiferis implent pedibusque repagula pulsant. quae postquam Tethys, fatorum ignara nepotis reppulit et facta est immensi copia caeli, corripuere viam pedibusque per aera motis obstantes scindunt nebulas pennisque levati praetereunt ortos isdem de partibus Euros. sed leve pondus erat nec quod cognoscere possent Solis equi, solitaque iugum gravitate carebat; utque labant curvae iusto sine pondere naves perque mare instabiles nimia levitate feruntur, sic onere adsueto vacuus dat in aere saltus succutiturque alte similisque est currus inani. quod simul ac sensere, ruunt tritumque relinquunt quadriugi spatium nec quo prius ordine currunt. ipse pavet nec qua commissas flectat habenas nec scit qua sit iter nec, si sciat, imperet illis. tum primum radiis gelidi caluere Triones et vetito frustra temptarunt aequore tingi, quaeque polo posita est glaciali proxima Serpens, frigore pigra prius nec formidabilis ulli, incaluit sumpsitque novas fervoribus iras. te quoque turbatum memorant fugisse, Boote, quamvis tardus eras et te tua plaustra tenebant. Ut vero summo despexit ab aethere terras infelix Phaethon penitus penitusque patentes, palluit et subito genua intremuere timore suntque oculis tenebrae per tantum lumen obortae. et iam mallet equos numquam tetigisse paternos, iam cognosse genus piget et valuisse rogando, iam Meropis dici cupiens ita fertur, ut acta praecipiti pinus Borea, cui victa remisit frena suus rector, quam dis votisque reliquit. quid faciat? multum caeli post terga relictum, ante oculos plus est. animo metitur utrumque et modo quos illi fatum contingere non est prospicit occasus, interdum respicit ortus, quidque agat ignarus stupet et nec frena remittit nec retinere valet nec nomina novit equorum. sparsa quoque in vario passim miracula caelo vastarumque videt trepidus simulacra ferarum. est locus, in geminos ubi brachia concavat arcus Scorpios et cauda flexisque utrimque lacertis porrigit in spatium signorum membra duorum; Quae postquam summum tetigere iacentia tergum, exspatiantur equi nulloque inhibente per auras ignotae regionis eunt, quaque inpetus egit hac sine lege ruunt altoque sub aethere fixis incursant stellis rapiuntque per avia currum. et modo summa petunt, modo per declive viasque praecipites spatio terrae propiore feruntur, inferiusque suis fraternos currere Luna admiratur equos ambustaque nubila fumant.</p>	<p>Ma l'altro si butta nel carro, così lieve a quel giovane corpo, si drizza, felice di stringere fra le mani le redini concesse e dall'alto ringrazia suo padre, che è lì a controcuore. Intanto gli alati Pyrois, Eòo ed Etone, i cavalli del Sole e Flegone, il quarto, riempiono l'aria di nitriti infuocati e scalciano contro le sbarre. Appena Teti, ignorando il destino che attendeva il nipote, le tolse e si aprì la ricchezza del cielo infinito, s'avventano in corsa e agitano gli zoccoli in aria fanno a pezzi i baluardi di nuvole e levati sulle ali sorpassano gli Euri, che nascono nelle stesse contrade. Ma troppo leggero era il carico, impossibile ai cavalli del Sole ritrovarcisi e assente dal giogo il peso di sempre. Come sbandano, senza una giusta zavorra, le concave navi che troppa leggerezza abbandona al capriccio del mare, così, vuoto del peso consueto, il carro sobbalza per l'aria con scossoni violenti, e sembra che non porti nessuno. Appena se ne accorge, il tiro a quattro si mette a impazzare, abbandona la rotta battuta, smette di correre nel senso di prima. Lui si spaventa; non sa da che parte tirare le briglie affidategli, né da che parte dirigersi, né, a saperlo, saprebbe pretenderlo. Allora, inaudito, s'accese sotto i raggi la gelida Orsa e vanamente tentò di tuffarsi nel mare proibito; e il Serpente, situato nei pressi del polo glaciale, in letargo fin lì per il gelo e incapace di fare paura, scaldandosi attinse dal fuoco una furia a lui ignota. Tu pure, Boote, raccontando, scappasti sconvolto per lento che fossi e attardato dall'impaccio del carro. Ma quando dal sommo dell'etere guardò giù alla terra lo sfortunato Fetonte, e la vide sotto di sé remotissima, impallidi, le ginocchia gli tremarono d'improvviso terrore e gli cadde sugli occhi, nel cuore di tanta luce, la tenebra. E adesso vorrebbe non averli mai toccati, i cavalli del padre, adesso rimpiange che sa com'è nato e che a forza di insistere l'ha avuta vinta, e vorrebbe chiamarsi figlio di Merope; ma è travolto come una nave su cui irrompa Borea a capofitto e il pilota lasci sconfitto il timone, affidandosi al cielo e alle preghiere. Che fare? Ha già dietro alle spalle molto cielo e di più se ne vede davanti: nell'immaginazione misura i due tratti e ora (ma è scritto che non giunga a toccarlo) guarda avanti a occidente, ora indietro all'oriente. Smarrito, senza sapere che fare, né allenta le briglie né riesce a tirarle; i nomi dei cavalli li ignora. Non basta: vede prodigi qua e là nel cielo cangiante e, atterrito, fantasmi di belve giganti. C'è un punto dove curva in doppio arco le branche lo Scorpione e flettendo ai due lati al coda e le braccia protende il corpo a occupare lo spazio di due costellazioni. Appena il ragazzo lo vede sudare il suo nero veleno e prepararsi a colpirlo inarcando l'aculeo tremendo, gelato dal terrore perde la testa e abbandona le redini. Ma basta lasciarle cadere sopra la schiena ai cavalli per farli uscire di rotta e senza controllo spaziare per sconosciute contrade dell'aria, avventurarsi ribelli dovunque li spinga lo slancio, cozzare alle stelle fisse nel sommo dell'etere e per l'impervio travolgere il carro. Ora si lanciano in alto, ora per chine e strapiombi precipitano in regioni vicine alla terra; stupefatta la Luna guarda correre più in basso dei suoi i cavalli del fratello, e fumano scottate le nuvole</p>



Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
			<p>corripitur flammis ut quaeque altissima tellus fissaque agit rimas et sucis aret adeptis; pabula canescunt, cum frondibus uritur arbor, materiamque suo praebet seges arida damno. parva queror: magnae pereunt cum moenibus urbes, cumque suis totas populis incendia gentis in cinerem vertunt. silvae cum montibus ardent; ardet Athos Taurusque Cilix et Tmolus et Oete et tum sicca, prius creberrima fontibus, Ide virgineusque Helicon et nondum Oeagrius Haemus; ardet in inmensum geminatis ignibus Aetne Parnasosque biceps et Eryx et Cynthus et Othrys et tandem nivibus Rhodope caritura Mimasque Dindymaque et Mycale natusque ad sacra Cithaeron. nec prosunt Scythiae sua frigora; Caucasos ardet Ossaque cum Pindo maiorque ambobus Olympus aerieque Alpes et nubifer Appenninus. Tum vero Phaethon cunctis e partibus orbem aspicit accensum nec tantos sustinet aestus ferventesque auras velut e fornace profunda ore trahit currusque suos candescere sentit; et neque iam cineres eiecatamque favillam ferre potest calidoque involvitur undique fumo, quoque eat aut ubi sit, picea caligine tectus nescit et arbitrio volucrum raptatur equorum. sanguine tum credunt in corpora summa vocato Aethiopum populos nigrum traxisse colorem; tum facta est Libye raptis umoribus aestu arida, tum nymphae passis fontesque lacusque deflevire comis; quaerit Boeotia Dirce, Argos Amymonen, Ephyre Pirenidas undas. nec sortita loco distantes flumina ripas tuta manent: mediis Tanais fumavit in undis Peneosque senex Teuthranteusque Caicus et celer Ismenos cum Phlegiaco Erymantho arsurusque iterum Xanthos flavusque Lycormas, quique recurvatis ludit Maeandros in undis Mygdoniusque Melas et Taenarius Eurotas. arsit et Euphrates Babylonius, arsit Orontes Thermodonque citus Gangesque et Phasis et Hister. aestuat Alpheos, ripae Spercheides ardent, quodque suo Tagus amne vehit, fluit ignibus aurum, et quae Maeonias celebrabant carmine ripas flumineae volucres medio caluere Caystro. Nilus in extremum fugit perterritus orbem occulitque caput, quod adhuc latet; ostia septem pulverulenta vacant, septem sine flumine valles. fors eadem Ismarios Hebrum cum Strymone siccant Hesperiosque amnes, Rhenum Rhodanumque Padumque cuique fuit rerum promissa potentia, Thybrin. dissilit omne solum, penetratque in Tartara rimis lumen et infernum terret cum coniuge regem. et mare contrahitur siccaeque est campus harenae, quod modo pontus erat; quosque altum texerat aequor exsistunt montes et sparsas Cycladas augent. ima petunt pisces nec se super aequora curvi tollere consuetas audent delphines in auras; corpora phocarum summo resupina profundo exanimata natant; ipsum quoque Nerea fama est Doridam et natas tepidis latuisse sub antris; ter Neptunus aquis cum torvo brachia vultu exserere ausus erat, ter non tulit aeris ignes.</p>	<p>S'appiccano le fiamme sulle vette, la terra si spacca, spalanca crepacci e divampa, ogni umore è riarso; i pascoli s'imbiancano, bruciano alberi e fronde, le messi già secche alimentano il loro disastro. Ma sto piangendo inezie: muoiono grandi città con tutte le mura, e gli incendi riducono in cenere intere stirpi e nazioni. Bruciano boschi e montagne: divampano l'Athos, il Tauro nella Cilicia, lo Tmolos, e l'Eta e l'Ida riarso, ma fin lì pullulante di fonti, l'Elicona delle vergini e l'Emo, non ancora di Eagro. Brucia l'Etna senza confini di fuochi che il cielo riverbera, e il Parnaso a due vette, e l'Erice e il Cinto e l'Otri e il Rodope, per una volta spoglio di nevi, e il Mimante e il Dindimo e il Micalo e il monte dei riti, il Citerone. Non salvano i ghiacci la Scizia; il Caucaso avvampa e l'Ossa con Pindo, e l'Olimpo, più elevato di loro, e le Alpi aeree e il nuvoloso Appennino. Quello che vede Fetonte, dovunque si giri, è il rogo dell'universo, e non regge al violento bruciore: in bocca respira un'aria infiammata che sembra salire dai baratri di una fornace, e si accorge che il carro è rovente; non può più resistere al vortice delle scintille e alle ceneri, un fumo bollente da ogni parte l'avvolge: accecato da una nebbia di pece, non sa più dove va né dov'è, mentre i cavalli alati lo sbattono a loro capriccio. Secondo una favola, è allora che il sangue attratto ad affiorare ha dato il nero alla pelle dei popoli etiopi, che si è seccata la Libia, perdendo i suoi umori nel fuoco; è allora che a lutto, sciogliendo i capelli le ninfe hanno pianto laghi e sorgenti; la Beozia non trova più Dirce, né Argo Amimone, né Efira Pirene e i suoi flutti; non si salvano i fiumi cui accade di correre fra sponde lontane; il Tanai prese a fumare in mezzo al flusso, e così il vecchio Peneo, e a Teutrate il Caico, il rapido Ismeno, l'Erimanto a Fegia, lo Xanto, destinato a tornare a bruciare, il biondo Licorma, il Meandro, che gioca a nascondersi nelle onde tortuose, il Mela in Migdonia e l'Eurota di Tenaro. Bruciò a Babilonia l'Eufrate, bruciano l'Oronte e il Termodonte impetuoso e il Gange, il Fasi e l'Istro. Bolle l'Alfeo, divampa lungo le sponde lo Spercheo; l'oro che porta la corrente del Tago si fonde nel fuoco; bruciarono in mezzo al Caistro gli uccelli fluviali che un tempo affollavano di canti le sponde di Meonia. Scappò atterrito il Nilo in capo al mondo e nascose la testa, che ancora si cela: le sue sette foci sono vuote e sabbiose, sette valli senz'acqua. La stessa sciagura, in Ismaria, prosciuga l'Ebro e lo Strimone e i fiumi d'Esperia, il Reno, il Rodano e il Po e il Tevere, per profezia destinato al dominio del mondo. Dovunque il suolo si spacca e filtra la luce nel Tartaro dalle crepe, facendo tremare il re degli Inferi insieme alla moglie. Il mare si contrae, è una stesa di sabbie aridissime quello che prima era oceano; fin allora coperte dal pelago, si levano le montagne, arricchendo le Cicladi sparse. Nei fondali fuggono i pesci, agli arcuati delfini manca il coraggio d'alzarsi come sempre nell'aria; a fior d'acqua galleggiano esanimi carogne di foche col ventre all'aria. Si narra che andasse a nascondersi Nereo in persona, e Doride, e le figlie, nelle grotte già tiepide. Tre volte Nettuno provò ad alzare dall'acqua le braccia e il volto abbuaiato; tre volte non resse a quell'aria di fuoco.</p>

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
III	2. <i>La preghiera della terra</i> (II, 272-303)	Letteraria	Alma tamen Tellus, ut erat circumdata ponto, inter aquas pelagi contractosque undique fontes qui se condiderant in opacae viscera matris, sustulit oppressos collo tenus arida vultus opposuitque manum fronti magnoque tremore omnia concutiens paulum subsedit et infra quam solet esse fuit siccaque ita voce locuta est: «si placet hoc meruique, quid o tua fulmina cessant, summe deum? liceat periturae viribus ignis igne perire tuo clademque auctore levare. vix equidem fauces haec ipsa in verba resolvo» (presserat ora vapor) «tostos en aspice crines inque oculis tantum, tantum super ora favillae. hosne mihi fructus, hunc fertilitatis honorem officiique refers, quod adunci vulnera atrati rastrorumque fero totoque exerceor anno, quod pecori frondes alimentaque mitia fruges humano generi, vobis quoque tura ministro? sed tamen exitium fac me meruisse: quid undae, quid meruit frater? cur illi tradita sorte aequora decrescunt et ab aethere longius absunt? Quod si nec fratris nec te mea gratia tangit, at caeli miserere tui. circumspice utrumque: fumat uterque polus. quos si vitiaverit ignis, atria vestra ruent! Atlas en ipse laborat vixque suis umbris candentem sustinet axem. si freta, si terrae pereunt, si regia caeli, in Chaos antiquum confundimur. eripe flammis si quid adhuc superest et rerum consule summae». dixerat haec Tellus (neque enim tolerare vaporem ulterius potuit nec dicere plura) suumque rettulit os in se propioraque manibus antra.	La Terra Madre, invece, recinta com'era dal mare, stretta fra le acque oceaniche e le sorgenti dovunque rattratte scappate a nascondersi al buio materno delle sue viscere, levò a stento, riarisa com'era, sino al collo la faccia angosciata, si protesse con la mano la fronte e con un brivido immane che squassò il mondo spostò la sua solita sede un po' più in basso, e così parlò la sua voce secca: «Se è questo che vuoi e se lo merito, perché trattiene i tuoi fulmini, dio supremo? Se devo morire per violenza di fuoco, ch'io muoia del fuoco che è tuo: se è tuo, è più leggero il mio strazio. Perfino queste parole, me le strappo dalla gola a fatica» (la bocca soffocava nel fumo): «ma guardami i capelli bruciati, la cenere che ho dentro gli occhi, la cenere in faccia! Questo è dunque il ricavo, questo il premio che mi paghi per essere fertile e fedele, a me che sopporto lo strazio del vomere aguzzo e dei rastrelli, a me torturata tutto il corso dell'anno? A me che provvedo alle foglie per le bestie, ai dolci raccolti e alle messi per il genere umano, all'incenso per voi? Ma ammettiamo che io me la meriti, la morte; la merita il mare? Tuo fratello che cosa ti ha fatto? Perché gli sparisce l'oceano assegnatoli in sorte, e perché dista tanto dall'etere? Se poi non hai compassione per tuo fratello o per me, commuoviti per il cielo, che è tuo. Guardali entrambi, fumano tutte e due i poli: basta che il fuoco li intacchi, e crollano i vostri palazzi. Perfino Atlante sta male e fa fatica a reggere in spalla l'asse rovente. Se vanno in rovina l'oceano, la terra, i palazzi celesti, torna a confonderci il Caos delle origini. Strappa alle fiamme quel poco che resta, preoccupati dell'universo!». La Terra tacque, incapace di reggere oltre al bollore e di aggiungere altro. Piegò poi la faccia su se stessa e la volse alle grotte più prossime ai mani.
III	3. <i>La caduta di Fetonte</i> (II, 304-328)	Descrittiva	At pater omnipotens superos testatus et ipsum qui dederat currus, nisi opem ferat, omnia fato interitura gravi, summam petit arduus arcem, unde solet nubes latis inducere terris, unde movet tonitrus vibrataque fulmina iactat. sed neque quas posset terris inducere nubes tunc habuit, nec quos caelo demitteret imbres; insonat et dextra libratum fulmen ab aure misit in aurigam pariterque animaque rotisque expulit et saevis conpescuit ignibus ignes. consternantur equi et saltu in contraria facto colla iugo eripiunt abruptaque lora relinquunt; illic frena iacent, illic temone revulsus axis, in hac radii fractarum parte rotarum, sparsaque sunt late laceri vestigia currus. At Phaethon rutilos flamma populante capillos volvitur in praeceps longoque per aera tractu fertur, ut interdum de caelo stella sereno, etsi non cecidit, potuit cecidisse videri. quem procul a patria diverso maximus orbe excipit Eridanus flagrantiaque abluit ora. Naidēs Hesperiae trifida fumantia flamma corpora dant tumulo signantque hoc carmine saxum:	Ma il padre onnipotente, chiamando gli dei a testimoni (fra cui chi aveva prestato il suo carro) che se non interviene l'universo morrà di un tremendo destino, salì in cima alla rocca da dove ricopre di solito la vasta terra di nuvole, da dove squassa i suoi tuoni, brandisce e scaglia le folgori. Ma quel giorno non c'erano nuvole da coprirne la terra, non c'erano piogge da lasciare cadere dal cielo. Tuona, e scagliando dall'orecchio di destra una folgore mira all'auriga e lo sbalza a un tempo dalla vita e dal carro, frenando con fuochi feroci il cammino del fuoco. I cavalli impazziti s'impennano in senso contrario, si strappano il giogo dal collo, svincolandosi dalle redini rotte. Qui stanno buttate le briglie, lì il mozzo divelto al timone, da questo lato ecco i raggi delle ruote spezzate e in largo giro i relitti del carro in frantumi. Ma Fetonte, col fuoco che gli rode i capelli di fiamma, rotola giù a testa bassa, e lascia in aria una scia interminabile come accade talvolta a una stella nel cielo sereno che magari non cade, ma dà l'illusione di stare cadendo. Lontano dal suo paese, in un altro mondo l'accoglie l'Eridano grandissimo, e gli lava la faccia ardente. Le Naiadi dell'Esperia consegnano a un tumulo il corpo fumante del fuoco a tre punte, incidendo dei versi su un sasso:

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
			HIC SITVS PHAETHON CVRRVS AVRIGA PATERNI QVEM SI NON TENVIT MAGNIS TAMEN EXCIDIT AVSIS	«Qui giace Fetonte, auriga del carro del padre: a reggerlo non è riuscito, ma è caduto in un grande progetto».
IV	1. <i>La metamorfosi delle Eliadi</i> (II, 329-366)	Descrittiva	Nam pater obductos luctu miserabilis aegro condiderat vultus et, si modo credimus, unum isse diem sine sole ferunt; incendia lumen praebebant aliquisque malo fuit usus in illo. at Clymene postquam dixit quaecumque fuerunt in tantis dicenda malis, lugubris et amens et laniata sinus totum percensuit orbem exanimisque artus primo, mox ossa requirens repperit ossa tamen peregrina condita ripa, incubuitque loco nomenque in marmore lectum perfudit lacrimis et aperto pectore fovit. nec minus Heliades lugent et inania morti munera dant lacrimas et caesae pectora palmis non auditurum miseras Phaethonta querelas nocte dieque vocant adsternunturque sepulcro. luna quater iunctis implebat cornibus orbem; illae more suo (nam morem fecerat usus) plangorem dederant. e quis Phaethusa, sororum maxima, cum vellet terra procumbere, questa est deriguisse pedes; ad quam conata venire candida Lampetie subita radice retenta est; tertia, cum crinem manibus laniare pararet, avellit frondes; haec stipite crura teneri, illa dolet fieri longos sua brachia ramos. dumque ea mirantur, conplectitur inguina cortex perque gradus uterum pectusque umerosque manusque ambit et exstabant tantum ora vocantia matrem. quid faciat mater, nisi quo trahat impetus illam huc eat atque illuc et, dum licet, oscula iungat? non satis est: truncis avellere corpora temptat et teneros manibus ramos abrumpit; at inde sanguineae manant tamquam de vulnere guttae. «parce, precor, mater» quaecumque est saucia clamat, «parce, precor; nostrum laceratur in arbore corpus iamque vale» cortex in verba novissima venit. inde fluunt lacrimae stillataque sole rigescunt de ramis electra novis, quae lucidus amnis excipit et nurius mittit gestanda Latinis.	Malato di un lutto straziante, nascose in un velo la faccia suo padre, e accettando di credere a quello che narrano, un giorno passò senza sole; la luce la dette l'incendio, fornendo così in quel disastro una sorta di aiuto. Ma Climene, che aveva gridato ogni frase che venga alla mente in così immense sciagure, in lutto e perduta la testa straziandosi il petto si mise a percorrere il mondo prima cercando quel corpo senza vita, poi almeno le ossa; e finì per trovarle, le ossa, sepolte su sponde straniere. Si gettò a terra in quel punto, bagnando di lacrime il nome letto nel marmo e cercando di scaldarlo col seno scoperto. Non piangono meno le Eliadi: alla morte sacrificano a inutile offerta le lacrime e si picchiano il petto coi pugni, non può sentirli, Fetonte, i loro lamenti accorati, ma notte e giorno lo chiamano, stendendosi sopra al sepolcro. Quattro volte la Luna, giungendo le corna, colmava il suo disco; ma loro, secondo la regola (una regola fissata dal tempo), continuavano a battersi il petto. La prima delle sorelle, Fetusa, provando a prostrarsi per terra, si dolse dei piedi fattisi rigidi; cercò di raggiungerla la bianca Lampezia, ma a un tratto avvertì una radice a fermarla; la terza, levando le mani a strapparsi i capelli, spiccò delle foglie; a vedersi le gambe chiuse in un tronco geme questa, e quella alle braccia mutatesi in rami slanciati. Stanno lì stupefatte, e la scorza stringe loro le cosce, poi sale a serrare il ventre, il petto, le spalle, le mani; fuori non resta che la bocca, che invoca la madre. Ma che può fare la madre se non, assecondando l'istinto andare correndo qua e là, e finché può unirsi a loro nei baci? Non basta: si sforza di svellere i corpi dal tronco, va con le mani spezzando i teneri rami; ma ne escono gocce di sangue, come se fossero piaghe. «Fermati, madre, ti prego», grida (chi è?) la ferita, «Fermati, madre: ci strazi nell'albero il corpo. Addio per sempre». La scorza si chiude sull'ultima frase. Dai rami appena spuntati colano lacrime, e al sole si rapprendono in goccioline d'ambra, cadendo nel limpido fiume che le porta, perché se ne adornino, alle spose del Lazio.
IV	2. <i>La metamorfosi di Cigno</i> (II, 367-380)	Descrittiva	Adfuit huic monstro proles Stheneleia Cynus, qui tibi materno quamvis a sanguine iunctus, mente tamen, Phaethon, propior fuit. ille relicto (nam Ligurum populos et magnas rexerat urbes) imperio ripas virides amnemque querelis Eridanum implebat silvamque sororibus auctam, cum vox est tenuata viro canaeque capillos dissimulant plumae collumque a pectore longe porrigitur digitosque ligat iunctura rubentes, penna latus velat, tenet os sine acumine rostrum. fit nova Cynus avis nec se caeloque Iovique credit, ut iniuste missi memor ignis ab illo; stagna petit patulosque lacus ignemque perosus quae colat elegit contraria flumina flammis.	A questo prodigio assistette il figlio di Steneleo, Cigno, che il sangue di tua madre e te legava, Fetonte, ma soprattutto l'affetto ti avvicinava. Lasciato il suo regno (governava i popoli liguri e grandi città), aveva riempito di piante il fiume Eridano, le verdi sponde e la selva, con le sorelle a infoltirla, quando si fece sottile la sua voce d'uomo, la chioma nascondono candide piume, il collo si scosta dal petto, stirandosi, una membrana impastosa le dita ora rosse le ali gli coprono i fianchi, un becco smussato la bocca. E Cigno diventa un uccello mai visto, e non vuole affidarsi la cielo e a Giove, pensando al fuoco che a torto ha scagliato; ama invece paludi e ampi laghi, e in orrore del fuoco si sceglie i fiumi a dimore, nemici delle fiamme.

## 2. IL MITO DI DIANA E ATTEONE NELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	<i>Antefatto</i> (III, 138-139)	Letteraria	Prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas causa fuit luctus, alienaque cornua fronti addita, vosque, canes satiatæ sanguine erili. at bene si quaeras, Fortunæ crimen in illo, non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?	La tua prima ragione di lutto, Cadmo, fra tanti successi, fu un nipote, le corna mostruose spuntategli in fronte e voi, cagne, pasciute del sangue del vostro padrone. Ma in lui vedrai, a ben guardare, un torto della Fortuna, non un crimine: che crimine c'è in un errore?
I	1. <i>Atteone cerca riposo al termine della caccia</i> (III, 143-154)	Letteraria	Mons erat infectus variarum caede ferarum, iamque dies medius rerum contraxerat umbras et sol ex aequo meta distabat utraque, cum iuvenis placido per devia lustra vagantes participes operum compellat Hyantius ore: «lina madent, comites, ferrumque cruore ferarum, fortunæque dies habuit satis; altera lucem cum croceis invecta rotis Aurora reducet, propositum repetemus opus: nunc Phoebus utraque distat idem meta finditque vaporibus arva. sistite opus praesens nodosaque tollite lina». iussa viri faciunt intermittuntque laborem.	C'era un monte macchiato del sangue di bestie selvatiche di ogni tipo, e già il mezzogiorno scorciava le ombre alle cose e il sole distava ugualmente dalla prima e dall'ultima meta, quando, con voce tranquilla, il ragazzo lanteo richiamò i suoi compagni di caccia, dispersi per fore deserti: «Amici, grondano sangue selvatico i lacci e le lame, per oggi, anche troppa fortuna; poi, quando domani l'Aurora riporterà la luce dall'alto del carro di croco, riprenderemo l'impegno. Febo ora dista ugualmente dalla prima e dall'ultima sponda, e il caldo spacca i terreni. Lasciate là tutto, per oggi: riprendete le reti annodate». Gli altri obbediscono agli ordini e smettono il loro affare.
II	1. <i>Il bagno di Diana</i> (III, 155- 172)	Descrittiva	Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, nomine Gargaphie succinctae sacra Dianae, cuius in extremo est antrum nemorale recessu arte laboratum nulla: simulaverat artem ingenio natura suo; nam pumice vivo et levibus tofis nativum duxerat arcum; fons sonat a dextra tenui perlucidus unda, margine gramineo patulos incinctus hiatus. hic dea silvarum venatu fessa solebat virgineos artus liquido perfundere rore. quo postquam subiit, nympharum tradidit uni armigeræ iaculum pharetramque arcusque retentos, altera depositæ subiecit brachia pallae, vincla duae pedibus demunt; nam doctior illis Ismenis Crocale sparsos per colla capillos colligit in nodum, quamvis erat ipsa solutis. excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis.	C'era una valle ombreggiata da pini e affilati cipressi; si chiamava Gargafia, era sacra a Diana dal corto vestito. Nel più fondo recesso del bosco c'è una caverna senza traccia di mano d'artista; fingendo una mano d'artista, il genio della natura vi aveva lanciato una volta spontanea, di pomice viva e di tufo leggero. A destra gorgoglia una fonte, con acque di chiaro cristallo dentro un'ampia voragine cinta da un bordo di prato. Qui la dea delle selve, ogni volta che la caccia l'aveva spossata, veniva a sciacquare il suo corpo di vergine nel limpido getto. Appena vi entrò, consegnò a una ninfa scudiera giavellotto, faretra e l'arco allentato; si tolse la tunica, buttandola in braccio a un'altra; due le slacciano i sandali ai piedi; più esperta di loro, Crocale, la figlia di Ismeno, le stringe in un nodo i capelli sciolti sul collo, pur lasciando in disordine i suoi. Attingono linfa Nefe e Ranide e l'ale e Psecade e Fiale, e la versano in vasche capaci.
II	2. <i>Atteone sorprende Diana al bagno</i> (III, 173-192)	Descrittiva	dumque ibi perluitur solita Titania lympha, ecce nepos Cadmi dilata parte laborum per nemus ignotum non certis passibus errans pervenit in lucum: sic illum fata ferebant. qui simul intravit rorantia fontibus antra, sicut erant, nuda visus sua pectora nymphae percussere viro subitisque ululatibus omne inplevere nemus circumfusæque Dianam corporibus texere suis; tamen altior illis ipsa dea est colloque tenus supereminet omnis. qui color infectis adversi solis ab ictu nubibus esse solet aut purpureae Auroræ, is fuit in vultu visæ sine veste Dianæ. quæ, quamquam comitum turba est stipata suarum, in latus obliquum tamen adstitit oraque retro flexit et, ut vellet promptas habuisse sagittas, quas habuit sic hausit aquas vultumque virilem perfudit spargensque comas ultricibus undis addidit hæc cladis prænuntia verba futuræ: «nunc tibi me posito visam velamine narres, sit poteris narrare, licet».	Mentre là dentro ne vanno come sempre irrorando la figlia del Titano, ecco giungere al bosco il nipote di Cadmo che smesso ogni traffico e ha errato con passi malcerti per fore a lui sconosciute, seguendo la guida del fato. Non s'era ancora affacciato alla grotta stillante di spruzzi che, nude com'erano, le ninfe alla vista di un uomo si batterono il petto e riempirono il bosco di grida improvvise, stringendosi intorno a Diana e cercando di coprirla col corpo; ma più alta di loro è la dea, di una testa le supera tutte. L'identica tinta che sempre colora le nuvole colpite dai raggi del sole o l'aurora di porpora comparve sul volto di Diana, vista così senza vesti. Benché le compagne s'affollassero a farlesi attorno, si volse di fianco e girò sulla spalla la faccia; avrebbe voluto trovarsi sotto mano le frecce, ma prese quello che aveva, l'acqua, e buttandola in faccia al volto maschile, spruzzandogli sui capelli per vendetta quell'onda, aggiunse queste parole, a predirgli la morte vicina: «E adesso, va' pure, se puoi, a dire in giro che hai visto me senza veli».

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
II	3. <i>La metamorfosi di Atteone</i> (III, 192-205)	Descrittiva	nec plura minata dat sparso capiti vivacis cornua cervi, dat spatium collo summasque cacuminat aures cum pedibusque manus, cum longis braccia mutat cruribus et velat maculoso vellere corpus; additus et pavor est: fugit Autonoeius heros et se tam celerem cursu miratur in ipso. ut vero vultus et cornua vidit in unda, «me miserum!» dicturus erat; vox nulla secuta est. ingemuit; vox illa fuit, lacrimaeque per ora non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit. quid faciat? repetatne domum et regalia tecta, an lateat silvis? pudor hoc, timor impedit illud.	Senza altre minacce regala le corna di un cervo longevo alla testa bagnata, gli allunga il collo e gli affila in punta le orecchie, gli cambia in piedi le mani, in lunghe zampe le braccia e tutto il corpo gli copre di pelo chiazzato. In più, gli infonde paura; e scappa di corsa, l'eroe, il figlio di Autonoe, sorpreso di correre tanto veloce. Ma appena giunse a vedersi nell'acqua la faccia e le corna «ahimè!», voleva gridare; ma non gli veniva una sillaba; gemette, per tutto discorso, e gli scorsero lacrime lungo la faccia non sua: la ragione soltanto rimase immutata. Che fare? Rientrare a casa sua, nel palazzo regale, celarsi nei boschi? Gli vieta vergogna il primo rifugio, paura il secondo.
II	4. <i>Il supplizio di Atteone</i> (III, 206-255)	Letteraria	Dum dubitat, videre canes, primique Melampus Ichnobatesque sagax latratu signa dedere, Cnosius Ichnobates, Spartana gente Melampus. inde ruunt alii rapida velocius aura, Pamphagos et Dorceus et Oribasos, Arcades omnes, Nebrophonosque valens et trux cum Laelape Theron et pedibus Pterelas et naribus utilis Agre Hylaeusque ferox nuper percussus ab apro deque lupo concepta Nape pecudesque secuta Poemenis et natis comitata Harpyia duobus et substricta gerens Sicyonius ilia Ladon et Dromas et Canache Sticteque et Tigris et Alce et niveis Leucon et villis Asbolos atris praevalidusque Lacon et cursu fortis Aello et Thoos et Cyprio velox cum fratre Lycisce et nigram medio frontem distinctus ab albo Harpalos et Melaneus hirsutaque corpore Lachne et patre Dictaeo, sed matre Laconide nati Labros et Argiodus et acutae vocis Hylactor quosque referre mora est: ea turba cupidine praedae per rupes scopulosque adituque carentia saxa, quaque est difficilis quaque est via nulla, sequuntur. ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus, (heu!) famulos fugit ipse suos. clamare libebat, «Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum!» verba animo desunt; resonat latratibus aether. prima Melanchaetes in tergo vulnera fecit, proxima Theridamas, Oresitrophos haesit in armis (tardius exierant, sed per compendia montis anticipata via est); dominum retinentibus illis, cetera turba coit confertque in corpore dentes. iam loca vulneribus desunt; gemit ille sonumque, etsi non hominis, quem non tamen edere possit cervus, habet maestisque replet iuga nota querellis et genibus pronis supplex similisque roganti circumfert tacitos tamquam sua brachia vultus. at comites rapidum solitis hortatibus agmen ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt et velut absentem certatim Actaeona clamant (ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur nec capere oblatae segnem spectacula praedae. vellet abesse quidem, sed adest; velletque videre, non etiam sentire canum fera facta suorum. undique circumstant, mersisque in corpore rostris dilacerant falsi dominum sub imagine cervi, nec nisi finita per plurima vulnera vita ira pharetratae fertur satiata Dianae. Rumor in ambiguo est: aliis violentior aequo visa dea est, alii laudant dignamque severa virginitate vocant; pars invenit utraque causas.	Mentre esita, i cani lo avvistano: per primi danno il segnale, latrando, Melampo e Icnobate, Icnobate sagace di Cnosso, Melampo di razza spartana. E accorrono allora altri cani, più veloci di un vento violento: Panfago e Dorceo e Oribaso, tutti d'Arcadia, il forte Nebrofono, Lelape e il torvo Terone, Pterela bravo nel correre come Agre nel fiuto, Ileo, appena ferito da un verro selvaggio, Nape figlia di lupo e, un tempo guardiana di greggi, Pemenide e Arpia, in compagnia dei due cuccioli, Ladone di Sicione, dai finachi affilati, Dromade e Canace e Sticte e Tigri e Alce, Leucone dal pelo di neve, Asbolo dal pelo nero, Lacon più forte di tutti, Aellone potente alla corsa, e Too e la veloce Licisca col fratello Ciprio, e Arpalo, in mezzo alla fronte segnato di bianco, Melaneo e Lacne dall'ispido manto, e Argiodo e Labro, figli di un padre del Ditte, ma di madre laconica, e Ilactore grido tagliente, e altri, che è troppo elencare. La muta, smaniosa di preda, lo insegue per rocce e scarpate, pietraie senza accesso, passi a rischio, vie senza via. lui scappa per piste dietro a loro già corse più volte, scappa, ahimè, dai suoi stessi schiavi. Vorrebbe gridare: «Sono Atteone, riconoscetemi, il vostro padrone!». La lingua tradisce la mente; latrati rintronano l'aria. Melanchete per primo gli aprì una ferita sul dorso, poi Terodamante; gli azzannò una spalla Oresitrofo: benché partiti più tardi, per scorciatoie del monte lo raggiunsero prima degli altri. Tengono fermo il padrone, e intanto la muta di assembla, piantandogli addosso le zanne. Presto manca lo spazio alle piaghe: lui grida, e la voce che ha, non più d'uomo, e neppure di quelle che sa emettere un cervo, colma le alture ben note di luttuosi lamenti; caduto umilmente in ginocchio, somiglia a chi preghi e gira gli occhi in silenzio, neanche fossero braccia. Ma i suoi compagni, all'oscuro, aizzano il branco rabbioso con le solite grida, e cercano Atteone con gli occhi; come se lui non ci fosse, gridano a turno: «Atteone!» (lui gira la testa al suo nome), lamentano che non ci sia, che sia così pigro a godersi la vista della preda che gli offrono. E certo vorrebbe non esserci, ma c'è: vorrebbe guardare ma senza soffrire, di più, la furia selvaggia dei cani. Da ogni lato lo stringono, gli affondano il muso nel corpo. Fanno a pezzi il padrone, nella specie fittizia del cervo. Finché per le mille ferite non ebbe vuotata la vita, non bastò la vendetta (raccontano) a Diana con la faretra. I commenti divergono: chi giudica la dea più spietata del giusto, chi approva, e ritiene che onori la sua rigorosa verginità; tutte e due le fazioni hanno buoni argomenti



### 3. IL MITO DI GIOVE, SEMELE E BACCO NELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	<i>Antefatto</i> (III, 256-272)	Letteraria	sola Iovis coniunx non tam, culpetne probetne, eloquitur, quam clade domus ab Agenore ductae gaudet et a Tyria collectum paelice transfert in generis socios odium; subit ecce priori causa recens, gravidamque dolet de semine magni esse Iovis Semelen; dum linguam ad iurgia solvit, 'profeci quid enim totiens per iurgia?' dixit, 'ipsa petenda mihi est; ipsam, si maxima Iuno rite vocor, perdam, si me gemmantia dextra sceptrā tenere decet, si sum regina Iovisque et soror et coniunx, certe soror. at, puto, furto est contenta, et thalami brevis est iniuria nostri. Concipit (id derat!) manifestaue crimina pleno fert utero et mater, quod vix mihi contigit, uno de Iove vult fieri: tanta est fiducia formae. fallat eam faxo; nec sum Saturnia, si non ab Iove mersa suo Stygias penetrabit in undas.'	Solo la maglie di Giove non pensa a esprimere un'accusa o un assenso, ma giubila perché il lutto s'abbatte sulla casa di Agenore: l'odio per la rivale di Tiro lo trasmette all'intera famiglia. Ma al vecchio rancore, ecco, si aggiunge uno nuovo; si affligge su Semele, gravida del seme del grande Giove e già scioglie la lingua alla lite, ma poi: «Tante liti», si dice, «a che sono servite? È con lei che bisogna combattere, lei, se mi chiamo a ragione la grandissima Giunone, bisogna che io rovini, se ho ancora il diritto di stringere in mano lo scettro gemmato, se sono regina e moglie e sorella di Giove: sorella, di certo. Ma forse, penso un'avventura le basta, dura poco l'offesa al mio letto. No: concepisce. Anche questo! Ostenta alla luce il delitto col ventre gonfio; pretende che a renderla madre (io sì e no ci ho provato) sia Giove soltanto: tanto conta sul fatto che è bella! Ma saprò rivoltarglielo contro: non sono più figlia di Saturno se Giove, il suo Giove, non la butta in fondo allo Stige».
I	1. <i>La vendetta di Giunone</i> (III, 273-286)	Descrittiva	Surgit ab his solio fulvaeque recondita nube limen adit Semeles nec nubes ante removit quam simulavit anum posuitque ad tempora canos sulcavitque cutem rugis et curva trementi membra tulit passu; vocem quoque fecit anilem, ipsaque erat Beroe, Semeles Epidauria nutrix. ergo ubi captato sermone diuque loquendo ad nomen venere Iovis, suspirat et 'opto, Iuppiter ut sit' ait; 'metuo tamen omnia: multi nomine divorum thalamos iniere pudicos. nec tamen esse Iovem satis est: det pignus amoris, si modo verus is est; quantusque et qualis ab alta Iunone excipitur, tantus talisque, rogato, det tibi complexus suaue ante insignia sumat!'	Poi s'alza dal trono, s'occulta dentro una nuova fulva e va a casa di Semele, attenta a non dissipare la nuvola finché non si è finta una vecchia, con bianchi capelli alle tempie; si solca la pelle di rughe, trascina il corpo ricurvo con passi tremanti; si fabbrica pure una voce da vecchia e diventa Beroe di Epidauro in persona, nutrice di Semele. Così, attaccato discorso, arriva con chiacchiere lunghe a dare il nome di Giove, sospira e «Magari», le dice, «fosse Giove; ma io tremo di tutto: moltissima gente sotto il nome di un dio si è infilata nei letti più casti. Ma pure se è Giove, non basta: fatti dare una prova d'amore, se è lui veramente; tu pregalo che grande e glorioso com'è quando visita Giunone superba, così grande e glorioso venga ad abbracciare te, con tutta la sua pompa già indosso».
I	2. <i>Giove e Semele: la mortale richiesta</i> (III, 287-296)	Letteraria	Talibus ignaram Iuno Cadmeida dictis formarat: rogat illa Iovem sine nomine munus. cui deus 'elige!' ait 'nullam patiere repulsam, quoque magis credas, Stygii quoque conscia sunt numina torrentis: timor et deus ille deorum est.' laeta malo nimiumque potens perituraque amantis obsequio Semele 'qualem Saturnia' dixit 'te solet amplecti, Veneris cum foedus initis, da mihi te talem!' voluit deus ora loquentis opprimere: exierat iam vox properata sub auras.	Con queste parole Giunone aveva imbeccato l'ingenua figlia di Cadmo: e lei chiede a Giove un regalo che tace. E il dio: «Scegli pure», le dice, «non devi temere un rifiuto; e per fartene certa, lo affermo davanti al torrente divino dello Stige, quel dio che è terrore perfino agli dei». Felice a suo danno, con troppo potere, sull'orlo del baratro per cortesia del suo amante, Semele: «Come», gli disse, «la figlia di Saturno ti abbraccia nei lacci di Venere, così concediti a me». Mentre parla, il dio cerca di chiuderle la bocca, ma ormai le sue frasi avventate volano in aria.

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	3. <i>La morte di Semele</i> (III, 297-309)	Letteraria	ingemuit; neque enim non haec optasse, neque ille non iurasse potest. ergo maestissimus altum aethera conscendit vultuque sequentia traxit nubila, quis nimbos inmixtaque fulgura ventis addidit et tonitrus et inevitabile fulmen; qua tamen usque potest, vires sibi demere temptat nec, quo centimanum deiecerat igne Typhoea, nunc armatur eo: nimium feritatis in illo est. est aliud levius fulmen, cui dextra cyclopum saevitiae flammaeque minus, minus addidit irae: tela secunda vocant superi; capit illa domumque intrat Agenoream. corpus mortale tumultus non tulit aetherios donisque iugalibus arsit.	Gemette: impossibile ormai disfare la supplica di lei, il giuramento di lui. Così, risale tristissimo nell'alto dell'etere, aduna a un'occhiata un corteggio di nuvole, aggiunge uragani, lampi mischiati di vento e ancora tuoni, e senza scampo il fulmine. Fin dove arriva, si sforza di togliersi forze; così, non s'arma adesso del fuoco che aveva abbattuto Tifeo cento mani; c'è troppa ferocia in quel fuoco. Ma c'è un lampo più lieve, caricato dalla mano dei Ciclopi di meno violenza, di fiamma e di furia minori: lo chiamano, gli dei, lampo secondo. Lo impugna ed entra a casa di Agenore. Il corpo mortale non resse la guerra celeste e avvampò del regalo di nozze.
II	1. <i>La duplice nascita di Dioniso</i> (III, 310-315)	Letteraria	imperfectus adhuc infans genetricis ab alvo eripitur patrioque tener (si credere dignum est) insuitur femori maternaque tempora complot. furtim illum primis Ino matertera cunis educat, inde datum nymphae Nyseides antris occuluere suis lactisque alimenta dedere.	Strappato dal ventre alla madre il bambino incompiuto, il padre lo cuce (se merita crederlo) dentro una coscia e lui, fragile com'è, porta a termine il tempo materno. Ino, sua zia, di nascosto comincia a crescerlo in culla; poi lo affida alle ninfe di Nisa, e queste lo celano nelle loro caverne, allevandolo a forza di latte.

#### 4. IL MITO DI PROSERPINA

##### 4.1 SCOMPOSIZIONE DELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	<i>Antefatto</i> (V, 346-384)	Letteraria	Vasta giganteis ingesta est insula membris Trinacris et magnis subiectum molibus arguet aetherias ausum sperare Typhoea sedes. nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe, dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro, laeva, Pachyne, tibi, Lilybaeo crura premuntur, degravat Aetna caput, sub qua resupinus harenas eiecat flammamque ferox vomit ore Typhoeus. saepe remoliri luctatur pondera terrae oppidaque et magnos devolvere corpore montes: inde tremit tellus, et rex pavet ipse silentium, ne pateat latoque solum retegatur hiatu inmissusque dies trepidantes terreat umbras. hanc metuens cladem tenebrosa sede tyrannus exierat curruque atrorum vectus equorum ambibat Siculae cautus fundamina terrae. postquam exploratum satis est loca nulla labare depositoque metu, videt hunc Erycina vagantem monte suo residens natumque amplexa volucrem 'arma manusque meae, mea, nate, potentia' dixit, 'illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido, inque dei pectus celeres molire sagittas, cui triplicis cessit fortuna novissima regni. tu superos ipsumque Iovem, tu numina ponti victa domas ipsumque, regit qui numina ponti: Tartara quid cessant? cur non matrisque tuumque imperium profers?	C'è un'isola vasta, cresciuta sopra le membra di un gigante, Trinacria: sotto il gran peso opprime Tifone, che aveva osato ambire alle sedi superne. Lui cerca, è vero, d'opporsi, e s'agita per rialzarsi, ma la man destra è gravata dall'ausonio capo Peloro, la sinistra tu, Pachino, comprimi, le gambe il Lilibeo, l'Etna incombe sul capo. Da sotto, supino, spruzza sabbia e vomita fiamme dalla bocca Tifone, inferocito. Spesso si batte per scuotere via dal corpo il peso del suolo, buttar giù le città, le immense montagne: la terra ne trema, pure il re degli inferi teme che il suolo si apra, si formi una larga voragine, e la luce del giorno, penetrando, atterrisca le ombre confuse. Temendo un tale disastro, il sovrano aveva lasciato la dimora delle tenebre e, sopra un carro tirato da neri cavalli, costeggiava la Sicilia tutt'intorno, controllandone le fondamenta. Resosi conto che non c'erano falle, si sentiva rassicurato. Erycina, dall'alto del suo monte, lo vede vagare e, a sé l'alato figliolo stringendo, 'Mie armi e mie mani, mio potere, o figlio' disse, 'prendi quelle frecce con cui vinci tutti, Cupido, e lanciale svelto nel petto del dio a cui toccò in sorte l'ultimo dei tre reami. Tu gli dei superni, tu lo stesso Giove, tu i numi del mare vinti costringi, tu persino il signore dei numi del mare. Perché il Tartaro deve far eccezione? Perché non estendi il dominio tuo e di tua madre?

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
			agitur pars tertia mundi, et tamen in caelo, quae iam patientia nostra est, spernimur, ac mecum vires minuuntur Amoris. Pallada nonne vides iaculatricemque Dianam abscessisse mihi? Cereris quoque filia virgo, si patiemur, erit; nam spes adfectat easdem. at tu pro socio, si qua est ea gratia, regno iunge deam patruo.' dixit Venus; ille pharetram solvit et arbitrio matris de mille sagittis unam seposuit, sed qua nec acutior ulla nec minus incerta est nec quae magis audiat arcus, oppositoque genu curvavit flexile cornum inque cor hamata percussit harundine Ditem.	È la terza parte del mondo! Io, in cielo (che pazienza ho avuto sinora), sono disprezzata, e con me è sminuito anche il potere d'Amore. Pallade, ad esempio, e Diana saettatrice non mi tengono in conto. E anche la figlia di Cerere, se la lasciamo fare, resterà vergine: nutre le stesse aspirazioni. Ma tu, per il regno comune, se ho qualche potere, fa' che la fanciulla s'unisca alla zio'. Disse Venere. Lui aprì la faretra e, assecondando la madre, tra mille frecce ne scelse, la più appuntita, la più sicura, la più sensibile all'arco di tutte. Piegato il ginocchio, curvò il flessibile corno e colse Dite nel cuore col missile alato.
I	1. <i>Il ratto di Proserpina</i> (V, 385-408)	Letteraria	“Haud procul Hennaes lacus est a moenibus altae, nomine Pergus, aquae: non illo plura Caystros carmina cynorum labentibus audit in undis. silva coronat aquas cingens latus omne suisque frondibus ut velo Phoebeos submovet ictus; frigora dant rami, Tyrios humus umida flores: perpetuum ver est. quo dum Proserpina luco ludit et aut violas aut candida lilia carpit, dumque puellari studio calathosque sinumque inplet et aequales certat superare legendo, paene simul visa est dilectaque raptaque Diti: usque adeo est properatus amor. dea territa maestro et matrem et comites, sed matrem saepius, ore clamat, et ut summa vestem laniarat ab ora, collecti flores tunicis cecidere remissis, tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis, haec quoque virgineum movit iactura dolorem. raptor agit currus et nomine quemque vocando exhortatur equos, quorum per colla iubasque excutit obscura tinctas ferrugine habenas, perque lacus altos et olentia sulphure fertur stagna Palicorum rupta ferventia terra et qua Bacchiadae, bimari gens orta Corinθο, inter inaequales posuerunt moenia portus.	Non lontano dalle mura di Enna c'è un lago profondo, di nome Pergo; nemmeno il Caistro ode così tanti cigni cantare sopra le onde della sua corrente. Un bosco cinge le acque avvolgendo ogni lato con le sue fronde, un velo, un riparo ai raggi di Febo. I rami danno frescura, l'umida terra varietà grande di fiori: un'eterna primavera. Mentre in questa radura Proserpina gioca e coglie ora viole ora candidi gigli, con zelo infantile ricolma il grembo e la cesta, e vuol superare le compagne a gara nella raccolta, per Dite fu tutt'uno: la vide, l'amò, la rapì – amore all'istante. La dea atterrita, con mesta voce, chiama la madre, ed essendosi strappato l'orlo della veste, questa si allentò e i fiori raccolti caddero a terra. Tanta ingenuità albergava nel suo petto virginale, che persino questa perdita le causò un dispiacere. Il rapitore lancia il carro ed esorta i cavalli, ciascuno per nome, e sui colli e sulle criniere scuote le briglie abbrunate di ruggine scura, vola sul lago profondo, sugli stagni dei Palici che odorano zolfo per la terra aperta e ribollente, vola per dove i Bacchiadi, figli di Corinto dal duplice mare, eressero mura tra i porti di ineguale grandezza.
I	2. <i>La metamorfosi di Ciane</i> (V, 409-437)	Descrittiva	“Est medium Cyane et Pisaeae Arethusae, quod coit angustis inclusum cornibus aequor: hic fuit, a cuius stagnum quoque nomine dictum est, inter Sicelidas Cyane celeberrima nymphas. gurgite quae medio summa tenus exstitit alvo adgnovitque deam 'ne' c 'longius ibitis!' inquit; 'non potes invitae Cereris gener esse: roganda, non rapienda fuit. quodsi componere magnis parva mihi fas est, et me dilexit Anapis; exorata tamen, nec, ut haec, exterrita nupsi.' dixit et in partes diversas brachia tendens obstitit. haud ultra tenuit Saturnius iram terribilesque hortatus equos in gurgitis ima contortum valido sceptrum regale lacerto condidit; icta viam tellus in Tartara fecit et pronos currus medio cratere recepit. “At Cyane, raptamque deam contemptaque fontis iura sui maerens, inconsolabile vulnus mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis et, quarum fuerat magnum modo numen, in illas extenuatur aquas: molliri membra videres, ossa pati flexus, ungues posuisse rigorem; primaque de tota tenuissima quaeque liquescunt, caerulei crines digitique et crura pedesque (nam brevis in gelidas membris exilibus undas transitus est);	C'è, tra le fonti Ciane e Aretusa che viene dall'Elide, un braccio di mare che entra ed è chiuso da due strette lingue di terra: qui abitava, e da lei lo stagno ebbe nome, Ciane, famosissima tra le ninfe di Sicilia. Dal gorgo del mezzo essa emerge fino alla vita e rionosbbe la giovane dea. 'Non passerete' disse. 'Non puoi essere il genero di Cerere se lei non vuole: dovevi chiederla, non rapirla! Se posso paragonare le piccole cose alle grandi, anch'io fui amata, da Anapi: lo sposai perché pregata, non, come costei, per paura'. Disse, e spalancando le braccia cercò di fermarli. Il figlio di Saturno non trattenne più oltre la rabbia; incitati i tremendi cavalli, col braccio possente immerse lo scettro regale a punta in giù nel profondo del gorgo. La terra colpita un varco per il Tartaro dischiuse e accolse il carro precipite dentro il cratere. Ciane, afflitta sia per la dea rapita che per la fonte violata, si porta, nel silenzio della mente, insanabile una ferita e, sciogliendosi in lacrime tutta, si dissolve in quelle stesse acque di cui è stata sinora nume incontrastato. Avresti visto le membra ammolirsi, le ossa piegarsi, le unghie perdere ogni rigore, e prima delle altre si liquefanno le parti più esili: le chiome azzurre, e le dita, le gambe, i piedi: per le parti sottili è più facile il passaggio a gelide onde;

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
			post haec umeri tergusque latusque pectoraque in tenues abeunt evanida rivos; denique pro vivo vitiatas sanguine venas lymphæ subit, restatque nihil, quod prendere possis.	poi sono le spalle, la schiena, i fianchi, il petto ad andarsene, svanendo in rivoli tenui. Alla fine l'acqua subentra al vivo sangue nelle vene disfatte, e non resta più nulla da poter afferrare.
II	1. Prime ricerche di Cerere: la sete della dea (V, 438-461)	Letteraria	”Interea pavidæ nequiquam filia matri omnibus est terris, omni quaesita profundo. illam non udis veniens Aurora capillis cessantem vidit, non Hesperus; illa duabus flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna perque pruinosas tulit inrequieta tenebras; rursus ubi alma dies hebetarat sidera, natam solis ab occasu solis quaerebat ad ortus fessa labore sitim conceperat, oraque nulli conluerant fontes, cum tectam stramine vidit forte casam parvasque fores pulsavit; at inde prodit anus divamque videt lymphamque roganti dulce dedit, tosta quod texerat ante polenta. dum bibit illa datum, duri puer oris et audax constitit ante deam risitque avidamque vocavit. offensa est neque adhuc epota parte loquentem cum liquido mixta perfudit diva polenta: conbibit os maculas et, quæ modo brachia gessit, crura gerit; cauda est mutatis addita membris, inque brevem formam, ne sit vis magna nocendi, contrahitur, parvaque minor mensura lacerta est. mirantem flentemque et tangere monstra parantem fugit anum latebramque petit aptumque pudori nomen habet variis stellatus corpora guttis.	Intanto, invano la figlia d'una madre angosciata è cercata in ogni terra, in ogni mare profondo. Né Aurora, giungendo coi suoi rugiadosi capelli, la vide fermarsi, Espero neppure. Essa accese due tronchi di pino all'Etna e, tenendoli uno per mano vagò senza requie nelle tenebre fitte di brina; quando poi il giorno nutritoce rifece sbiadire le stelle, cercava la figlia da dove il sole sorge a dove tramonta. Stremata, bruciata dalla sete – non una fonte le aveva rinfrescato le labbra –, vide per caso una capanna dal tetto di paglia, bussò alla piccola porta. Ne uscì una vecchia, vide la dea, richiama dell'acqua le diede una dolce bevanda, testé intrisa in polenta arrostita. Mentre quella beve, un fanciullo villano e insolente si pianta davanti alla dea, ride, le dà dell'ingorda. La dea si offende e, senza finire di bere, gli getta addosso, che ancora parlava, la bibita infarinata. Il viso di lui assorbe le macchie, quelle ch'erano braccia diventano zampe, una coda s'aggiunge alle membra mutate, il corpo, affinché non sia troppo nocivo, si rimpicciolisce, è più piccolo di una lucertolina. La vecchia stupisce, piange, accenna a toccare il piccolo mostro. Questi fugge, cerca una tana, prende un nome adatto alla colpa, costellato tutto di chiazze.
II	2. Peregrinazioni di Cerere (V, 462-512)	Letteraria	”Quas dea per terras et quas erraverit undas, dicere longa mora est; quaerenti defuit orbis; Sicaniam repetit, dumque omnia lustrat eundo, venit et ad Cyanen. ea ni mutata fuisset, omnia narrasset; sed et os et lingua volenti dicere non aderant, nec, quo loqueretur, habebat; signa tamen manifesta dedit notamque parenti, illo forte loco delapsam in gurgite sacro Persephones zonam summis ostendit in undis. quam simul agnovit, tamquam tum denique raptam scisset, inornatos laniavit diva capillos et repetita suis percussit pectora palmis. nescit adhuc, ubi sit; terras tamen increpat omnes ingratasque vocat nec frugum munere dignas, Trinacriam ante alias, in qua vestigia damni repperit. ergo illic saeva vertentia glaebas fregit aratra manu, parilique irata colonos ruricolosque boves leto dedit arvaque iussit fallere depositum vitiataque semina fecit. fertilitas terrae latum vulgata per orbem falsa iacet: primis segetes moriuntur in herbis, et modo sol nimius, nimius modo corripit imber; sideraque ventique nocent, avidaeque volucres semina iacta legunt; lolium tribulique fatigant triticeas messes et inexpugnabile gramen.	Per quali terre, per quali mari errasse la dea sarebbe lungo narrare: non bastò l'universo alla ricerca. Tornata in Sicilia, e mentre gira osservando ogni cosa, arriva da Ciane. Costei, se non si fosse trasformata, le direbbe ogni cosa, ma, pur volendo parlare, non ha più bocca né lingua, né parole da dire. Ma si fece capire ugualmente, mostrando sul pelo dell'acqua la cintura, ben nota alla madre, che proprio lì, per caso, a Persefone era caduta nel sacro gorgo. Quando la riconobbe, come se solo ora capisse ch'era stata rapita, la dea si strappò i capelli disadorni e più e più volte si batté il petto con le mani. Ma non sapeva ancora dove fosse. Inveisce contro tutte le terre, le chiama ingrate, indegne del dono del grano, Trinacria prima di tutte, nella quale aveva trovato le tracce del delitto. Lì dunque spezzò con mano crudele gli aratri che voltavano le zolle, e di pari morte, irata, colpì contadini e buoi campagnoli, intimò ai campi di tradire i grani, guastò le sementi. La fecondità di quella regione, famosa in tutto il mondo, è solo un ricordo: le messi muoiono al primo germoglio, ora troppo sole le danneggia, ora troppa pioggia, stelle e venti le guastavano, avidi uccelli colgono i semi nei solchi; il loglio e i rovi soffocano il frumento, come pure l'invitta gramigna.

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
			<p>“Tum caput Eleis Alpheias extulit undis rorantesque comas a fronte removit ad aures atque ait ‘o toto quaesitae virginis orbe et frugum genetrix, inmensos siste labores neve tibi fidae violenta irascere terrae. terra nihil meruit patuitque invita rapinae, nec sum pro patria supplex: huc hospita veni. Pisa mihi patria est et ab Elide ducimus ortus, Sicaniam peregrina colo, sed gratior omni haec mihi terra solo est: hos nunc Arethusa penates, hanc habeo sedem. quam tu, mitissima, serva. mota loco cur sim tantique per aequoris undas advehar Ortygiam, veniet narratibus hora tempestiva meis, cum tu curaque levata et vultus melioris eris. mihi pervia tellus praebet iter, subterque imas ablata cavernas hic caput attollo desuetaque sidera cerno. ergo dum Stygio sub terris gurgite labor, visa tua est oculis illic Proserpina nostris: illa quidem tristis neque adhuc interrita vultu, sed regina tamen, sed opaci maxima mundi, sed tamen inferni pollens matrona tyranni!’ Mater ad auditas stupuit ceu saxea voces attonitaeque diu similis fuit, utque dolore pulsa gravi gravis est amentia, curribus oras exit in aetherias:</p>	<p>Allora l’amata dall’Alfeo levò il capo dalle sue acque nate nell’Elide, scostò dalla fronte le roride chiome verso le orecchie e disse: ‘O madre della vergine cercata dovunque e delle messi, cessa l’immane fatica, e non essere irata e violenta con la terra fedele. La terra non ha colpa, si è aperta contro voglia al rapitore. Non intercedo per la mia patria: io sono di fuori, la mia patria è Pisa, sono figlia dell’Elide. Abito in Sicilia da straniera, ma più cara d’ogni altra m’è questa terra: questi sono i Penati d’Aretusa, questa è la mia sede, tu conservala, mitissima dea! Perché io mi sia trasferita e, superando una così vasta distesa di mare, sia giunta fino a Ortigia, lo narrerò in un momento più adatto, quando ti sarai ripresa e avrai un volto più disteso. La terra mi agevola il cammino, io scorro in profonde caverne, e qui riemergo con la testa e rivedo le stelle quasi obliate. Mentre dunque scorrevo sotterra tra i gorgi di Stige, ho visto coi miei occhi Proserpina tua, triste d’aspetto, come chi non si è ancora ripreso: senza luce, e moglie potente del sovrano dell’Ade’. A queste parole la madre rimase di sasso, restò per un pezzo come paralizzata. Quando il torpore fu scacciato da un dolore più grande, partì col carro per le plaghe celesti.</p>
II	3. <i>L’incontro con Giove</i> (V, 512-571)	Letteraria	<p>ibi toto nubila vultu ante Iovem passis stetit invidiosa capillis ‘pro’ que ‘meo veni supplex tibi, Iuppiter,’ inquit ‘sanguine proque tuo: si nulla est gratia matris, nata patrem moveat, neu sit tibi cura, precamur, vilior illius, quod nostro est edita partu. en quaesita diu tandem mihi nata reperta est, si reperire vocas amittere certius, aut si scire, ubi sit, reperire vocas. quod rapta, feremus, dummodo reddat eam! neque enim praedone marito filia digna tua est, si iam mea filia non est.’ Iuppiter excepit ‘commune est pignus onusque nata mihi tecum; sed si modo nomina rebus addere vera placet, non hoc iniuria factum, verum amor est; neque erit nobis gener ille pudori, tu modo, diva, velis. ut desint cetera, quantum est esse Iovis fratrem! quid, quod nec cetera desunt nec cedit nisi sorte mihi?++sed tanta cupido si tibi discidii est, repetet Proserpina caelum, lege tamen certa, si nullos contigit ore cibos; nam sic Parcarum foedere cautum est.’ “Dixerat, at Cereri certum est educere natam; non ita fata sinunt, quoniam ieiunia virgo solverat et, cultis dum simplex errat in hortis, puniceum curva decerpserat arbore pomum sumpoque pallenti septem de cortice grana presserat ore suo, solusque ex omnibus illud Ascalaphus vidit, quem quondam dicitur Orphne, inter Avernales haud ignotissima nymphas, ex Acheronte suo silvis peperisse sub atris;</p>	<p>Qui, col volto tutto incupito, si presenta a Giove, furibonda, coi capelli scomposti, e ‘Per il mio sangue, Giove, vengo a pregarti’ dice, ‘ma è anche il tuo. Se la madre non trova ascolto, la figlia almeno commuova suo padre; e ti prego di non trascurarla solo perché sono io che l’ho partorita. Ecco, dopo tanto cercare, finalmente ho ritrovato mia figlia, se ritrovare per te vale perdere con più certezza, o se sapere dov’è, per te vale trovare. Che ce l’abbia rapita, passi, purché la ridia! Non si merita un marito predone tua figlia, anche se lo meritasse come mia’. Giove rispose: ‘Comune l’affetto, comune il dovere: l’ho fatta con te. Ma se vogliamo chiamare le cose col loro nome, qui non c’è stato nessun delitto, ma un atto d’amore, non è un genero di cui vergognarsi, sempre che lo accetti per tale. A parte il resto, dico io, ma è fratello di Giove! E poi c’è anche il resto. E se mi è inferiore, lo è solo per volere del fato. E se proprio vuoi vederli divisi, Proserpina rivedrà il cielo, ma a un solo patto: che laggiù non abbia toccato alcun cibo – così hanno fissato le Parche’. Disse. Cerere è decisa a riavere la figlia. Ma il destino non lo consente, perché la fanciulla aveva rotto il digiuno e, girando per un orto coltivato, aveva staccato da un albero carico una melagrana e liberato i grani dalla pallida buccia, masticandone sette. L’unico a vederla fu Ascalafo, che un tempo, si narra, era stato partorito da Orfne (non certo la più conosciuta tra le ninfe d’Averno), in nera selva, al diletto Acheronte.</p>



Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
			<p>vidit et indicio reditum crudelis ademit. ingemuit regina Erebi testemque profanam fecit avem sparsumque caput Phlegethontide lymphā in rostrum et plumas et grandia lumina vertit. ille sibi ablatu fulvis amicitur in alis inque caput crescit longosque reflectitur unguis vixque movet natus per inertia braccia pennas foedaque fit volucris, venturi nuntia luctus, ignavus bubo, dirum mortalibus omen. "Hic tamen indicio poenam linguaque videri commeruisse potest; vobis, Acheloides, unde pluma pedesque avium, cum virginis ora geratis? an quia, cum legeret vernos Proserpina flores, in comitum numero, doctae Sirenes, eratis? quam postquam toto frustra quaesistis in orbe, protinus, et vestram sentirent aequora curam, posse super fluctus alarum insistere remis optastis facilesque deos habuistis et artus vidistis vestros subitis flavescere pennas. ne tamen ille canor mulcendas natus ad aures tantaque dos oris linguae deperderet usum, virginei vultus et vox humana remansit. "At medius fratrisque sui maestaeque sororis Iuppiter ex aequo volentem dividit annum: nunc dea, regnorum numen commune duorum, cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses. vertitur extemplo facies et mentis et oris; nam modo quae poterat Diti quoque maesta videri, laeta deae frons est, ut sol, qui tectus aquosis nubibus ante fuit, victis e nubibus exit.</p>	<p>La vide, fece la spia, le sottrasse, crudele, il ritorno. Gemette la regina dell'Erebo, mutò la spia in uccello di malaugurio: versandogli acqua del Flegetonte sul capo, lo mutò in rostro, piume, occhi grandi. Sottratto alla sua forma, quello si avvolge in fulve ali, s'ingrossa nella testa, mette lunghe unghie ritorte, muove appena le penne spuntate sulle braccia inerti, diventa un orrido uccello, nunzio di malaugurio, un pigro gufo, cattivo presagio agli umani. Facendo la spia, costui la pena se l'è meritata, con quella sua lingua. Ma voi, figlie dell'Acheloo, come mai avete piume e zampe d'uccello, ma volto di donna? Forse perché, dotte Sirene, quando Proserpina coglieva fiori di primavera, eravate tra le sue compagne? Dopo averla cercata invano per l'universo mondo, sullo slancio, perché anche il mare provasse il vostro affanno, chiedeste di poter posare sulle acque remigando con le ali, gli dei ve lo concessero, gli arti vostri vedeste imbondire di penne improvvisi; e perché quel canto famoso, fatto per ammaliare le orecchie, quella bocca tanto dotata non perdesse l'uso della lingua, vi rimasero volto di vergine e voce umana. Mediando tra il fratello e l'afflitta sorella, Giove divide il giro dell'anno in due parti uguali: ora la dea, nume comune a entrambi i regni, sta tutto il tempo con la madre, ora altrettanti mesi col marito. Muta essa all'istante aspetto, mente, parole: la dea che poco fa appariva troppo triste perfino a Dite, ora ha la fronte distesa, come un sole che, coperto sinora di nubi piovose, dalle nubi emerge vittorioso.</p>

#### 4.2. SCOMPOSIZIONE DEI *FASTI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Fasti	Traduzione**
I	<i>Antefatto</i> (IV, 417-424)	Letteraria	<p>Exigit ipse locus raptus ut virginis edam: plura recognosces, pauca docendus eris. terra tribus scopulis vastum procurrit in aequor Trinacris, a positu nomen adepta loci, grata domus Cereri: multas ea possidet urbes, in quibus est cultus fertilis Henna solo. frigida caelestium matres Arethusa vocarat: venerat ad sacras et dea flava dapes.</p>	<p>Il tema mi induce ora a narrare la vicenda del rapimento della vergine. Si tratta di fatti che già in gran parte conosci: sono poche le novità che potrai apprendere. La terra di Trinacria ha preso il nome dalla sua configurazione, si estende infatti con le sue tre punte nella vastità del mare. Cerere vi dimora volentieri: a lei sono dedicate molte città, fra le quali c'è la fertile Enna, ricca di terre coltivate. La fresca Aretusa aveva invitato le madri degli dei, ed anche la dea dai biondi capelli era venuta a partecipare al sacro banchetto.</p>

Atto	Scena	Valenza	Fasti	Traduzione**
I	1. <i>Il ratto di Proserpina</i> (IV, 425-454)	Letteraria	<p>filia, consuetis ut erat comitata puellis, errabat nudo per sua prata pede. valle sub umbrosa locus est aspergine multa uvidus ex alto desilientis aquae. tot fuerant illic, quot habet natura, colores, pictaque dissimili flore nitebat humus. quam simul aspexit, 'comites, accedite' dixit 'et mecum plenos flore referte sinus. ' praeda puellares animos prolectat inanis, et non sentitur sedulitate labor. haec implet lento calathos e vimine nexos, haec gremium, laxos degravat illa sinus; illa legit calthas, huic sunt violaria curae, illa papavereas subsecat ungue comas; has, hyacinthe, tenes; illas, amarante, moraris; pars thyma, pars rhoean et meliloton amat; plurima lecta rosa est, sunt et sine nomine flores: ipsa crocos tenues liliaque alba legit. carpendi studio paulatim longius itur, et dominam casu nulla secuta comes. hanc videt et visam patruus velociter aufert regnaque caeruleis in sua portat equis. illa quidem clamabat 'io, carissima mater, auferor!', ipsa suos abscideratque sinus: panditur interea Diti via, namque diurnum lumen inadsueti vix patiuntur equi. at, chorus aequalis. cumulatae flore ministræ 'Persephone', clamant 'ad tua dona veni.' ut clamata silet, montes ululatus implent, et feriunt maesta pectora nuda manu.</p>	<p>Sua figlia, seguita dalle consuete compagne, se ne andava in giro a piedi scalzi sui prati a lei familiari. Al centro dell'ombrosa valle c'è un luogo bagnato dagli spruzzi abbondanti di una cascata. C'erano lì tanti colori quanti ne esistono nella natura e il terreno risplendeva, variopinto, di ogni genere di fiori. Vedendo quel luogo, lei disse: «Venite, compagne, venite con me e riempite il vostro grembo di fiori!». L'effimero bottino appassiona l'animo delle fanciulle: dall'entusiasmo non sentono più la fatica. L'una colma cesti fatti con vimini flessibili, l'altra si riempie il grembo, un'altra ancora la piega della sua veste. Una raccoglie fiorellini, ad un'altra piacciono le viole, un'altra taglia con l'unghia la cima del papavero. Alcune le attiri tu, o giacinto, altre preferiscono trattenersi con te, amaranto. C'è chi ama il timo, chi il rosolaccio, chi il meliloto. La parte maggiore è formata da rose, ma ci sono anche fiori privi di nome. Lei raccoglie gli esili fiori del croco e quelli bianchi del giglio. Nell'entusiasmo della raccolta si allontana sempre di più e il caso volle che nessuna delle compagne seguisse la sua padrona. Suo zio la vede e non appena l'ha vista la rapisce, portandola nel proprio regno con i suoi scuri cavalli. Lei urla: «Aiuto, madre mia carissima, sono stata rapita!», e si strappa lei stessa la veste. Al cospetto di Dite si aprono intanto le porte: i cavalli non sono avvezzi infatti alla luce del giorno e la sopportano a stento. Le compagne, cariche di fiori, si radunano in gruppo e la chiamano ad alta voce: «Persefone, vieni a prendere i doni che abbiamo per te!». Ma al richiamo non segue risposta: loro riempiono le montagne di grida, dalla disperazione si denudano il petto e lo percuotono con le proprie mani.</p>
II	1. <i>Prime ricerche di Cerere: la sete della dea</i> (IV, 455-560)	Letteraria	<p>attonita est plangore Ceres (modo venerat Hennem) nec mora, 'me miseram! filia' dixit 'ubi es?' mentis inops rapitur, quales audire solemus Threicias fusis maenadas ire comis. ut vitulo mugit sua mater ab ubere rapto et quaerit fetus per nemus omne suos, sic dea nec retinet gemitus, et concita cursu fertur, et e campis incipit, Henna, tuis. inde puellaris nacta est vestigia plantae et pressam noto pondere vidit humum; forsitan illa dies erroris summa fuisset, si non turbassent signa reperta sues. iamque Leontinos Amenanaque flumina cursu praeterit et ripas, herbifer Aci, tuas: praeterit et Cyanen et fontes lenis Anapi et te, verticibus non adeunde Gela. liquerat Ortygien Megareaque Pantagienque, quaque Symaetheas accipit aequor aquas, antraque Cyclopum positus exusta caminis, quique locus curvae nomina falcis habet, Himeraque et Didymen Acragantaque Tauromenumque, sacrarumque Mylas pascua laeta boum: hinc Camerinan adit Thapsonque et Heloria tempe, quaque iacet Zephyro semper apertus Eryx.</p>	<p>Cerere (era da poco arrivata a Enna) è sorpresa al sentire questo clamore e subito chiede: «Povera me! Dove sei, figlia mia?». È fuori di sé e corre, come fanno le Menadi della Tracia, – lo abbiamo sentito raccontare –, quando se ne vanno con i capelli al vento. Come la madre del vitello, che muggisce e percorre l'intera foresta in cerca della creatura che le è stata strappata dalle mammelle, così fece anche la dea, e senza trattenere i lamenti si mise a correre forsennatamente a partire, Enna, dalle tue campagne. Trovò allora l'impronta lasciata dal piede di una fanciulla e riconobbe colei che aveva impresso sul terreno quell'orma. Quello sarebbe forse stato l'ultimo giorno della sua peregrinazione, se una scrofa non avesse calpestato le impronte che lei aveva trovato. Aveva già superato Lentini, le acque del fiume Amenano e le tue erbose rive, Aci. Superò anche il Ciane, la sorgente del placido Anapo e le tue acque, Gela, che i vortici rendono difficili da guardare. Si era lasciata alle spalle Ortigia, Megara, il Pentagio, la foce da cui il Simeto sbocca nel mare, le caverne dei Ciclopi, riarse dai camini che da esse si irradiano, la località che ha preso il suo nome dalla falce ricurva, Imera, Didime, Agrigento, Tauromeno e il Mela con i suoi pascoli ricchi di buoi sacri. Da lì raggiunse Camerina, Tapso, la Tempe dell'Eloro e il luogo sempre battuto da Zefiro su cui sorge Erice.</p>

Atto	Scena	Valenza	Fasti	Traduzione**
			<p>iamque Peloriadem Lilybaeaeque, iamque Pachynon lustrarat, terrae cornua prima suae: quacumque ingreditur, miseris loca cuncta querellis implet, ut amissum cum gemit ales Ityn. perque vices modo ‘Persephone!’ modo ‘filia!’ clamat, clamat et alternis nomen utrumque ciet; sed neque Persephone Cererem nec filia matrem audit, et alternis nomen utrumque perit; unaque, pastorem vidisset an arva colentem, vox erat ‘hac gressus ecqua puella tulit?’ iam color unus inest rebus tenebrisque teguntur omnia, iam vigiles conticuere canes: alta iacet vasti super ora Typhoeos Aetne, cuius anhelatis ignibus ardet humus; illic accendit geminas pro lampade pinus: hinc Cereris sacris nunc quoque taeda datur. est specus exesi structura pumicis asper, non homini regio, non adeunda ferae: quo simul ac venit, frenatos curribus angues iungit et aequoreas sicca pererrat aquas. effugit et Syrtes et te, Zancleae Charybdi, et vos, Nisei, naufraga monstra, canes, Hadriacumque patens late bimaremque Corinthum: sic venit ad portus, Attica terra, tuos. hic primum sedit gelido maestissima saxo: illud Cecropidae nunc quoque triste vocant. sub Iove duravit multis immota diebus, et lunae patiens et pluvialis aquae. sors sua cuique loco est: quod nunc Cerialis Eleusin dicitur, hoc Celei rura fuere senis. ille domum glandes excussaue mora rubetis portat et arsuris arida ligna focis. filia parva duas redigebat monte capellas, et tener in cunis filius aeger erat. ‘mater’ ait virgo (mota est dea nomine matris), ‘quid facis in solis incommitata locis?’ perstitit et senior, quamvis onus urget, et orat tecta suae subeat quantulacumque casae. illa negat (simularat anum mitraque capillos presserat); instanti talia dicta refert: ‘sospes eas semperque parens; mihi filia rapta est. heu, melior quanto sors tua sorte mea est!’ dixit, et ut lacrimae (neque enim lacrimare deorum est) decidit in tepidos lucida gutta sinus. flent pariter molles animis virgoque senexque; e quibus haec iusti verba fuere senis: ‘sic tibi, quam raptam quaeris, sit filia sospes; surge, nec exiguae despice tecta casae.’ cui dea ‘duc’ inquit; ‘scisti qua cogere posses’, seque levat saxo subsequiturque senem. dux comiti narrat quam sit sibi filius aeger, nec capiat somnos invigiletque malis. illa soporiferum, parvos initura penates, colligit agresti lene papaver humo. dum legit, oblito fertur gustasse palato longamque imprudens exsoluisse famem;</p>	<p>Aveva già perlustrato il Pelore e il Lilibeo ed anche il Pachino, che sono le tre estremità della sua terra. Dovunque passava, faceva risuonare in ogni luogo il suo disperato richiamo, come l’uccello che piange il perduto Iti. Invoca ora «Persefone!», ora «Figlia mia!», la invoca chiamandola ora nell’uno, ora nell’altro modo. Ma Persefone non sente la voce di Cerere, né la figlia sente la madre, e l’uno e l’altro richiamo si perdono volta per volta nel vuoto. Incontrando un pastore o un contadino impegnato nel campo, la domanda era sempre la stessa: «È forse passata una fanciulla da queste parti?». Le cose erano ormai diventate tutte di uno stesso colore, erano calate ovunque le tenebre, i cani da guardia tacevano. L’Etna si erge sul volto dell’enorme Tifeo, il cui respiro infuocato infiamma la terra. Con quel fuoco lei accese, a guisa di lucerne, due rami di pino; è per questo che ora si usano torce in occasione della festa di Cerere. C’è una caverna irta di pietre corrose di pomice, un luogo inaccessibile all’uomo come alle fiere. Non appena arrivata in questo sito, lei aggiogò dei serpenti al suo carro e percorse senza bagnarsi la distesa del mare. Evitò le Sirti ed anche te, Cariddi di Zancle, e voi, cani di Niso, terrore dei naufraghi, e la vasta distesa dell’Adriatico e Corinto, situata fra due mari: arrivò così fino ai tuoi porti, terra d’Attica. Qui si mise subito a sedere, tristissima, su un gelido scoglio che tuttora i Cecropidi chiamano «triste». Per molti giorni restò immobile, sotto il cielo di Giove, senza curarsi né della luna né della pioggia. Ogni luogo ha il proprio destino. Quella che oggi si chiama Eleusi di Cerere, allora era la campagna del vecchio Celeo. Lui stava portando a casa ghiande, more raccolte nei rovi e legna secca da bruciare nel focolare. La figliuola pascola due caprette sulla montagna, mentre il figlio, in tenera età, giace nella culla ammalato. «Madre!», disse la fanciulla (e la dea sussultò nel sentire questa parola), «che fai da sola in questi luoghi?». Anche il vecchio si ferma, nonostante il peso del carico, e la invita a ripararsi nella sua pur piccola casa. Lei rifiuta (aveva assunto l’aspetto di una vecchia, con i capelli coperti da una mitra) e di fronte alle sue insistenze risponde così: «Che tu possa esser sempre padre e felice! A me è stata rapita la figlia. Ahimè! Quanto è migliore la tua sorte rispetto alla mia!». Disse così, e sul tiepido seno le cade una goccia brillante, a guisa di lacrima (gli dei, infatti, non possono piangere). Il vecchio e la fanciulla, commossi, piangono insieme, e le parole di quel buon vecchio furono queste: «Possa tu riavere salva la figlia rapita che cerchi, ma alzati in piedi e non disdegnare il riparo di questa mia modesta casa». La dea gli rispose: «Andiamo! Hai saputo trovare il modo con cui convincermi». Si alza dal sasso e segue il vecchio. Accompagnandola lui le racconta che il figlio è malato, che non riesce a dormire e che trascorre la notte soffrendo. Prima di entrare nella povera capanna lei raccoglie dal terreno incolto un papavero, dalle virtù calmanti e soporifere. Si dice che, raccogliendolo, ne gustasse il sapore di cui si era scordata e senza volerlo ponesse fine al lungo digiuno.</p>

Atto	Scena	Valenza	Fasti	Traduzione**
			<p>quae quia principio posuit ieiunia noctis, tempus habent mystae sidera visa cibi. limen ut intravit, luctus videt omnia plena; iam spes in puero nulla salutis erat. matre salutata (mater Metanira vocatur) iungere dignata est os puerile suo. pallor abit, subitasque vident in corpore vires: tantus caelesti venit ab ore vigor. tota domus laeta est, hoc est, materque paterque nataque: tres illi tota fuere domus. mox epulas ponunt, liquefacta coagula lacte pomaque et in ceris aurea mella suis. abstinet alma Ceres, somnique papavera causas dat tibi cum tepido lacte bibenda, puer. noctis erat medium placidique silentia somni: Triptoleum gremio sustulit illa suo, terque manu permulsit eum, tria carmina dixit, carmina mortali non referenda sono, inque foco corpus pueri vivente favilla obruit, humanum purget ut ignis onus. excutitur somno stulte pia mater, et amens 'quid facis?' exclamat, membraque ab igne rapit. cui dea 'dum non es', dixit 'scelerata fuisti: inrita materno sunt mea dona metu. iste quidem mortalis erit: sed primus arabit et seret et culta praemia tollet humo.'</p>	<p>E per il fatto che smise il digiuno sul far della notte, gli iniziati fissano l'ora del pranzo in coincidenza con l'apparire delle stelle. Entrata, vede la casa in preda al dolore, in quanto non c'era più speranza alcuna per la salvezza del bambino. Salutata la madre (il suo nome era Metanira), si degna di avvicinare le sue labbra a quelle del fanciullo. Il pallore sparisce e lo si vede d'un tratto riprendere forza nel corpo: tanta è l'energia che sprigionano le labbra di un dio. Nella casa si rallegrano tutti, la madre, il padre, e la figlia: erano i soli ad abitare quella casa. Subito preparano il pranzo: cagliata sciolta nel latte, frutta, miele dal colore dell'oro con il suo favo. La benigna Cerere si astiene dal cibo: per farti dormire, fanciullo, ti dà da bere un infuso di papavero nel latte caldo. Era mezzanotte e sul sonno tranquillo gravava il silenzio: lei prende Trittolemo in grembo, lo accarezza tre volte e pronuncia formule, formule che la voce di un mortale non può ripetere. Poi accosta il corpo del bambino alla viva fiamma del focolare, in modo da spurgare con il fuoco la sostanza mortale. La madre, risvegliandosi, va fuori di sé, stoltamente devota, e grida: «Che fai?», e con folle sollecitudine toglie il corpo del bambino dal fuoco. La dea le risponde: «Non volevi fare del male, ma ora lo hai fatto. Il tuo timore di madre ha vanificato il mio dono. Costui rimarrà un mortale, ma sarà il primo uomo ad arare, a seminare e a raccogliere i frutti della terra coltivata».</p>
II	2. Peregrinazioni di Cerere (IV, 561-584)	Letteraria	<p>dixit et egrediens nubem trahit, inque dracones transit et aligero tollitur axe Ceres. Sunion expositum Piraeaeque tuta recessu linquit et in dextrum quae iacet ora latus; hinc init Aegaeum, quo Cycladas aspiciunt omnes, Ioniumque rapax Icariumque legit, perque urbes Asiae longum petit Hellespontum, diversumque locis alta pererrat iter. nam modo turilegos Arabas, modo despiciunt Indos; hinc Libys, hinc Meroe siccaeque terra subest; nunc adit Hesperios, Rhenum Rhodanumque Padumque teque, future parens, Thybri, potentis aquae. quo feror? immensum est erratas dicere terras: praeteritus Cereri nullus in orbe locus. errat et in caelo, liquidique immunia ponti adloquitur gelido proxima signa polo: 'Parrhasides stellae, namque omnia nosse potestis, aequoreas numquam cum subeat aquas, Persephonen natam miserae monstrare parenti.' dixerat. huic Helice talia verba refert: 'crimine nox vacua est; Solem de virgine rapta consule, qui late facta diurna videt.' Sol aditus 'quam quaeris', ait 'ne vana labores, nupta Iovis fratri tertia regna tenet.'</p>	<p>Detto questo, Cerere uscì, nascosta da una nube, raggiunse i dragoni e si fece trasportare al suo carro alato. Si lasciò alle spalle il capo Sunio, esposto ai venti, il riparato porto del Pireo e la costa che si estende sulla sua destra. Si inoltrò nell'Egeo, dal quale vide tutte le Cicladi, percorse lo Ionio tempestoso e il mare Icario, attraverso le città dell'Asia raggiunse il lungo Ellesponto e continuò la sua corsa nel cielo andando in direzioni diverse. Vide infatti gli Arabi che raccolgono incenso e vide gli Indiani, poi ebbe sotto di sé la Libia, Meroe e il deserto. Andò poi verso Occidente raggiungendo il Reno, il Rodano, il Po ed anche te, Tevere, padre di un fiume destinato ad esser potente. Ma dove mi sto facendo portare? Non è possibile ricordare tutte le terre che attraversò: Cerere non tralasciò nessun luogo del mondo. Percorse anche il cielo e parlò con le stelle vicine al gelido polo, quelle che non tramontano mai nelle acque del mare: «Stelle Parrasie», disse, «voi, che non scomparite mai sotto le acque del mare e che potete conoscere tutto, dite ad una madre infelice dov'è sua figlia Persefone». A queste parole Elice rispose così: «La notte non ha colpa alcuna. Sul rapimento della vergine interroga il Sole, che vede tutto ciò che accade durante il giorno». Interrogato, il Sole rispose: «Non ti affaticare per niente. Colei che tu cerchi è andata in moglie al fratello di Giove e possiede ora il terzo dei regni».</p>

Atto	Scena	Valenza	Fasti	Traduzione**
II	3. <i>L'incontro con Giove</i> (IV, 585-620)	Letteraria	<p>questa diu secum, sic est adfata Tonantem (maximaque in voltu signa dolentis erant): 'si memor es de quo mihi sit Proserpina nata, dimidium curae debet habere tuae. orbe pererrato sola est iniuria facti cognita: commissi praemia raptor habet. at neque Persephone digna est praedone marito, nec gener hoc nobis more parandus erat. quid gravius victore Gyge captiva tulissem quam nunc te caeli sceptrum tenente tuli? verum impune ferat, nos haec patiemur inultae; reddat et emendet facta priora novis.' Iuppiter hanc lenit, factumque excusat amore, nec gener est nobis ille pudendus ait; 'non ego nobilior: posita est mihi regia caelo, possidet alter aquas, alter inane chaos. sed si forte tibi non est mutabile pectus, statque semel iuncti rumpere vincla tori, hoc quoque temptemus, siquidem ieiuna remansit; si minus, inferni coniugis uxor erit.' Tartara iussus adit sumptis Caducifer alis, speque redit citius visaque certa refert: 'rapta tribus' dixit 'solvit ieiunia granis, Punica quae lento cortice poma tegunt.' non secus indoluit quam si modo rapta fuisset maesta parens, longa vixque refecta mora est. atque ita 'nec nobis caelum est habitabile' dixit; 'Taenaria recipi me quoque valle iube.' et factura fuit, pactus nisi Iuppiter esset bis tribus ut caelo mensibus illa foret. tum demum voltumque Ceres animumque recepit, imposuitque suae spicea certa comae: largaque provenit cessatis messis in arvis, et vix congestas area cepit opes. alba decent Cererem: vestes Cerialibus albas sumite; nunc pulli velleris usus abest.</p>	<p>Pianse a lungo in silenzio, poi si rivolse con queste parole al Tonante (e nel volto mostrava i segni di un grande dolore): «Se ti ricordi assieme a chi ho concepito Proserpina, lei ha il diritto di vedersi prestare almeno metà della tua attenzione. Dopo aver girato il mondo intero ho solamente appreso il misfatto che è stato commesso: il rapitore si gode il frutto della sua impresa. Ma né Persefone meritava di avere per marito un predone, né in questo modo noi dovevamo cercarci un genero. Se avesse vinto Gige e io fossi sua prigioniera, soffrirei forse più di quanto non mi accada ora, mentre tu reggi il regno dei cieli? Resti comunque il rapitore impunito, sopporterò di non avere vendetta; restituisca però mia figlia, e ripari con questo gesto a ciò che ha commesso». Giove la rabbonì, spiegandole che il gesto era stato dettato da amore: «Non è un genero», disse, «di cui dobbiamo vergognarci, la mia nobiltà non è superiore alla sua: a me è stato assegnato il regno dei cieli, un altro fratello possiede quello del mare, un terzo il mondo delle ombre. Ma se il tuo cuore proprio non può rassegnarsi, e tu vuoi ancora rompere il legame sancito da quel matrimonio, possiamo ancora fare un tentativo, purché lei sia rimasta digiuna. Diversamente, rimarrà legata per sempre al suo sposo infernale». Ad un suo ordine il dio che porta il caduceo indossa le ali e si reca nel Tartaro. Torna prima di quanto non fosse previsto e riferisce ciò che ha visto con sicurezza: «La ragazza rapita», dice, «ha rotto il digiuno mangiando tre chicchi che il melograno cela sotto la sua dura buccia». La madre, addolorata, si disperò come se la figlia le fosse stata appena rapita. Si riebbe solo dopo molto tempo, e parlò così: «Neppure io posso più abitare nel cielo, ordina che anch'io possa essere accolta nella valle del Tenaro!». E lo avrebbe fatto, se Giove non le avesse promesso che per sei mesi la figlia avrebbe abitato nel cielo. Solo allora Cerere si rasserenò nel cuore e nel volto e si cinse i capelli con una corona di spighe. Nelle campagne, già incolte, ci fu messe abbondante e le aie bastarono appena a contenere i mucchi di grano. A Cerere si addice il colore bianco: alla festa di Cerere indossate vestiti bianchi, che nessuno usi lana colorata di nero.</p>



## 5. IL MITO DI NIOBE E LA STRAGE DEI NIOBIDI NELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	1. <i>Niobe la superba</i> (VI, 146-203)	Letteraria	<p>Lydia tota fremit Phrygiaeque per oppida facti rumor it et magnum sermonibus occupat orbem. ante suos Niobe thalamos cognoverat illam, tum cum Maeoniam virgo Sipylumque colebat; nec tamen admonita est poena popularis Arachnes, cedere caelitibus verbisque minoribus uti. multa dabant animos, sed enim nec coniugis artes nec genus amborum magnique potentia regni sic placuere illi (quamvis ea cuncta placerent) ut sua progenies; et felicissima matrum dicta foret Niobe, si non sibi visa fuisset. nam sata Tiresia venturi praescia Manto per medias fuerat divino concita motu vaticinata vias: «Ismenides, ite frequentes et date Latonae Latonigenisque duobus cum prece tura pia lauroque innectite crinem; ore meo Latona iubet». paretur, et omnes Thebaides iussis sua tempora frondibus ornant turaque dant sanctis et verba precantia flammis. ecce venit comitum Niobe celeberrima turba, vestibus intexto Phrygiis spectabilis auro et, quantum ira sinit, formosa; movensque decoro cum capite inmissos umerum per utrumque capillos constitit, utque oculos circumtulit alta superbos, «quis furor auditos» inquit «praeponere visis caelestes? aut cur colitur Latona per aras, numen adhuc sine ture meum est? mihi Tantalus auctor, cui licuit soli superiorum tangere mensas; Pleiadum soror est genetrix mea; maximus Atlas est avus, aetherium qui fert cervicibus axem; Iuppiter alter avus; socero quoque gloriator illo. me gentes metuunt Phrygiae, me regia Cadmi sub domina est, fidibusque mei commissa mariti moenia cum populis a meque viroque reguntur. in quamcumque domus adverti lumina partem, immensae spectantur opes; accedit eodem digna dea facies; huc natas adice septem et totidem iuvenes et mox generosque nurusque! quaerite nunc, habeat quam nostra superbia causam, nescio quoque audete satam Titanida Coeo Latonam praeferre mihi, cui maxima quondam exiguum sedem pariturae terra negavit! nec caelo nec humo nec aquis dea vestra recepta est: exsul erat mundi, donec miserata vagantem “hospita tu terris erras, ego” dixit “in undis” instabilemque locum Delos dedit. illa duorum facta parens: uteri pars haec est septima nostri. sum felix (quis enim neget hoc?) felixque manebo (hoc quoque quis dubitet?): tutam me copia fecit. maior sum quam cui possit Fortuna nocere, multaue ut eripiat, multo mihi plura relinquet. excessere metum mea iam bona. fingite demi huic aliquid populo natorum posse meorum: non tamen ad numerum redigar spoliata duorum, Latonae turbam, qua quantum distat ab orba? ite—satis pro re sacri—laurumque capillis ponite!». deponunt et sacra infecta relinquunt, quodque licet, tacito venerantur murmure numen.</p>	<p>Tutta la Lidia è un bisbiglio, la notizia del fatto corre per le città della Frigia, non si fa che parlarne. Prima delle nozze, Niobe l’aveva conosciuta, quando, ancor vergine, abitava sul Sipilo in Meonia; eppure la punizione della sua conterranea non bastò a persuaderla a credere agli dei e usare un linguaggio più modesto. Molte cose l’insuperbivano, ma non l’arte del marito, o la stirpe di entrambi o la potenza del regno erano al primo posto (seppur tutto ciò le piacesse), quanto i suoi figli, e la più felice delle madri Niobe si sarebbe detta, se tale non fosse parsa a se stessa. La figlia di Tiresia, Manto, infatti, presaga del futuro, aveva vaticinato per le vie, colta da divina ispirazione: «Ismenidi, venite in folla e a Latona e ai due figli di Latona incenso con pia preghiera offrite, intrecciate l’alloro tra i capelli! Latona ve l’ordina per mia bocca». Si ubbidisce. Tutte le Tebane adornano le tempie con fronde d’alloro e incenso e preghiere offrono alle fiamme nel rito. Ed ecco, giunge Niobe col suo folto seguito, splendidamente vestita di stoffe frigie intessute d’oro e, quanto lo sdegno lo consente, bellissima: i capelli ondeggianti dal capo elegante giù fino alle spalle, s’arresta; e dopo aver girato intorno gli occhi superbi, «Che follia è questa» disse, «anteporre dei solo sentiti a dei visti? E perché si venera Latona davanti ad altari, e il mio nume è ancor privo d’incenso? Figlia sono di Tantalo, il solo cui fu concesso di toccare la mensa degli dei; mia madre è sorella delle Pleiadi; mio nonno è il sommo Atlante, che regge sul collo l’asse del cielo; l’altro mio nonno è Giove: il quale, altro titolo, è anche mio suocero. Mi temono le genti di Frigia, la reggia di Cadmo è in mio potere, sulle mura sorte al suono della cetra di mio marito e sul popolo con mio marito io regno. Ovunque io volga lo sguardo nella mia casa vedo immensi tesori: e oltre a questo, ho un aspetto da dea; e aggiungi le sette figlie e un numero pari di figli, e presto generi e nuore. Ditemi, dunque, se non ho ragione di andare superba. Avete un bel coraggio a preferirmi Latona, la figlia di Ceo, un Titano qualunque, a cui, seppur grande, un tempo la terra negò perfino un angolo per partorire. Né in cielo, né in terra né in acqua la vostra dea fu accolta: esule, respinta dal mondo, finché Delo impietosa del suo vagare, “Tu vaghi respinta in terra, io vago in mare”, e le offrì un instabile rifugio. Lì fu madre di due figli: la settima parte di quelli di cui io sono madre. Sono felice – chi può negarlo? – e sempre sarò – chi può dubitarne? Il numero mi garantisce. Troppo grande sono perché la Sorte mi possa colpire, se anche molto mi toglie, molto più ancora mi resta. I miei beni hanno scacciato la paura: mettiamo che la schiera di questi miei figli diminuisca alquanto: non sarei ridotta dalla perdita al numero di due, che è tutta la schiera di Latona: non è come non averne? Cessate subito la cerimonia, e via l’alloro dai capelli!». Se lo tolgono, e lasciano il rito a mezzo, con tacita preghiera, solo questo è concesso, venerando la dea.</p>

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	2. <i>L'ira di Latona</i> (VI, 204-217)	Letteraria	Indignata dea est summoque in vertice Cynthialibus est dictis gemina cum prole locuta: «en ego vestra parens, vobis animosa creatis, et nisi Iunoni nulli cessura dearum, an dea sim, dubitor perque omnia saecula cultis arceor, o nati, nisi vos succurritis, aris. nec dolor hic solus; diro convicia facto Tantalus adiecit vosque est postponere natis ausa suis et me, quod in ipsam reccidat, orbam dixit et exhibuit linguam scelerata paternam». adiectura preces erat his Latona relatis: «desine!», Phoebus ait; «poenae mora longa querella est!». dixit idem Phoebe, celerique per aera lapsu contigerant tecti Cadmeida nubibus arcem.	La dea si sdegna, e lassù, sulla vetta del Cinto, con tali parole si rivolge ai suoi due figli: «Ecco, io, vostra madre, superba di avervi generato, che non cederei a nessuna dea, tranne Giunone – si mette in dubbio la mia divinità: per i secoli dei secoli sarò privata del culto degli altari, o figli, se non mi aiutate! E non è il solo dispiacere: al sacrilegio la figlia di Tantalo ha aggiunto l'insulto, ha osato posporvi ai suoi figli, ha detto che io – si ritorca su di lei – figli non ho, mostrando una lingua sfrontata come quella del padre». Alle accuse Latona stava per aggiungere una preghiera: «Ferma!» dice Febo, «le lamentele ritardano solo il castigo». Diana è d'accordo, con volo veloce, protetti da una nube, raggiungono la rocca di Cadmo.
II	1. <i>La vendetta: l'uccisione dei figli maschi</i> (VI, 218-266)	Descrittiva	Planus erat lateque patens prope moenia campus, adsiduis pulsatus equis, ubi turba rotarum duraque mollierat subiectas ungula glaebas. pars ibi de septem genitis Amphione fortes conscendunt in equos Tyrioque rubentia suco terga premunt auroque graves moderantur habenas. e quibus Ismenus, qui matri sarcina quondam prima suae fuerat, dum certum flectit in orbem quadripedis cursus spumantiaque ora coercescit, «ei mihi!» conclamat medioque in pectore fixa tela gerit frenisque manu moriente remissis in latus a dextro paulatim defluit armo. proximus audito sonitu per inane pharetrae frena dabat Sipylus, veluti cum praescius imbris nube fugit visa pendentiaque undique rector carbasa deducit, ne qua levis effluat aura: frena tamen dantem non evitabile telum consequitur, summaque tremens cervice sagitta haesit, et exstabat nudum de gutture ferrum; ille, ut erat, pronus per crura admissa iubasque volvitur et calido tellurem sanguine foedat. Phaedimus infelix et aviti nominis heres Tantalus, ut solito finem inposuere labori, transierant ad opus nitidae iuvenale palaestrae; et iam contulerant arto luctantia nexu pectora pectoribus, cum tento concita nervo, sicut erant iuncti, traiecit utrumque sagitta. ingemere simul, simul incurvata dolore membra solo posuere, simul suprema iacentes lumina versarunt, animam simul exhalant. adspicit Alphenor laniataque pectora plangens advolat, ut gelidos complexibus adlevet artus, inque pio cadit officio; nam Delius illi intima fatifero rupit praecordia ferro. quod simul eductum est, pars et pulmonis in hamis eruta cumque anima cruor est effusus in auras. at non intonsum simplex Damasicthona vulnus adficit: ictus erat, qua crus esse incipit et qua mollia nervosus facit internodia poples. dumque manu temptat trahere exitiabile telum, altera per iugulum pennis tenus acta sagitta est. expulit hanc sanguis seque ei aculatus in altum emicat et longe terebrata prosilit aura. ultimus Ilioneus non profectura precando brachia sustulerat «di»que «o communiter omnes» dixerat, ignarus non omnes esse rogandos, «parcite!» motus erat, cum iam revocabile telum non fuit, Arquiteus; minimo tamen occidit ille vulnere, non alte percusso corde sagitta.	S'apriva, sotto le mura, un campo vasto e piano, battuto di continuo da cavalli, dove le frequenti ruote e gli zoccolo duri avevano ammorbido le zolle. Qui una parte dei sette figli di Anfione balzano sui forti destrieri e inforcano le groppe rosse di succo tirio e guidano le briglie adorne di oro massiccio. Tra questi Ismeno (a suo tempo era stato alla madre il primo fardello), mentre fa andare in cerchio perfetto il cavallo e forza col morso la bocca spumeggiante, «Ahimè» esclama, e porta una freccia confitta in mezzo al petto, e lasciate le briglie con mano morente, scivola giù pian piano dal lato destro. Lì accanto, udendo nell'aria risuonar la faretra, Sipilo molla le briglie: come il navigante alla vista di una nube, prevedendo pioggia, raccoglie le vele da ogni parte perché non si perda il vento più lieve; molla le briglie: egli va, va, ma una freccia lo insegue, senza scampo, e vibrando si conficca nella nuca, e dalla gola rispunta il nudo ferro. Quello, curvo in avanti com'è, rotola giù per la criniera e le zampe al galoppo, macchiando di caldo sangue la terra. Fedimo meschino e Tantalo, erede del nome del nonno, terminata la consueta fatica, erano passati agli esercizi giovanili della lucida palestra; e già strettamente avvinghiati avevano opposto petto a petto nella lotta: una freccia scoccata dal nervo li attraversa entrambi, avvinti così come sono. Gemettero insieme, insieme caddero al suolo, le membra piegate dal dolore, insieme a terra distesi strabuzzarono gli occhi, esalarono insieme il respiro. Alfenore li vede, graffiando e battendosi il petto accorre, per sciogliere i corpi già freddi dal viluppo, ma cade nell'atto pietoso: il dio di Delo gli trapassa i precordi con ferro letale; lui tenta di strapparselo: anche una parte del polmone, impigliata all'uncino, vien via, il sangue esce fuori insieme alla vita. Non una sola ferita strazia Damasicthone, chioma intonsa: colpito dove inizia la coscia e dove il ginocchio nervoso forma una molle giuntura, mentre con una mano cerca di togliere la freccia mortale, ecco una seconda che lo trafigge alla gola fino alle ali. Il sangue la espelle, essa schizza verso l'alto e, trapassando l'aria, compie un lungo tragitto. Da ultimo, Ilioneo aveva levato le braccia in vana preghiera e «O dèi, o voi tutti» disse, non sapendo che non tutti si dovevan pregare, «pietà!». Si commuove il dio con l'arco, ma la freccia non può essere più richiamata. Eppure quello morì per una ferita da niente, la freccia gli colpì il cuore, ma non a fondo.

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
II	2. <i>Il dolore di Niobe</i> (VI, 267-285)	Descrittiva	Fama mali populique dolor lacrimaeque suorum tam subitae matrem certam fecere ruinae, mirantem potuisse irascentemque, quod ausi hoc essent superi, quod tantum iuris haberent; nam pater Amphion ferro per pectus adacto finierat moriens pariter cum luce dolorem. heu! quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa, quae modo Latois populum submoverat aris et mediam tulerat gressus resupina per urbem invidiosa suis; at nunc miseranda vel hosti! corporibus gelidis incumbit et ordine nullo oscula dispensat natos suprema per omnes; a quibus ad caelum liventia brachia tollens «pascere, crudelis, nostro, Latona, dolore, [pascere] ait «satiare meo tua pectora luctu!» corque ferum satia!» dixit «per funera septem efferor; exulta victrixque inimica triumphat. cur autem victrix? miserae mihi plura supersunt, quam tibi felici; post tot quoque funera vinco».	La fama della disgrazia, il dolore della gente, le lacrime dei suoi svelarono alla madre la sciagura improvvisa, stupefatta e sdegnata che gli dèi fossero stati capaci di osare tanto, che avessero un potere tanto grande. Intanto il padre Anfione, immersa la spada nel petto, morendo, s'era liberato, in uno, della vita e del dolore. Ahi, quanto questa Niobe è diversa dalla Niobe che, poco prima, scacciava la gente dagli altari di Latona, e avanzava impietrita per le vie della città, odiosa persino ai suoi, e adesso miserevole persino al nemico! Si getta sui corpi ormai freddi, e senz'ordine alcuno dispensa l'ultimo bacio a tutti i suoi figli. Levando poi le livide braccia al cielo, «Pasciti, Latona crudele, del mio dolore, [pasciti] disse «e sazia il tuo petto col mio lutto,] sazia il cuore spietato! Sono portata sette volte alla tomba. Esulta, hai vinto; trionfa, o nemica! Ma davvero hai vinto? Nella sciagura e me resta di più che a te nella fortuna: pur dopo queste morti, vinco io!».
II	3. <i>La vendetta: l'uccisione delle figlie</i> (VI, 286-301)	Descrittiva	Dixerat, et sonuit contento nervus ab arcu; qui praeter Nioben unam conterritum omnes; illa malo est audax. stabant cum vestibulis atris ante toros fratrum demisso crine sorores; e quibus una trahens haerentia viscere tela inposito fratri moribunda relanguit ore; altera solari miseram conata parentem conticuit subito duplicataque vulnere caeco est. [oraque compressit, nisi postquam spiritus ibat.] haec frustra fugiens collabitur, illa sorori immoritur; latet haec, illam trepidare videres. sexque datis leto diversaque vulnera passis ultima restabat; quam toto corpore mater, tota veste tegens «unam minimamque relinque; de multis minimam posco» clamavit «et unam», dumque rogat, pro qua rogat occidit.	Disse, e subito risuonò la corda vibrata di un arco, tutti ne furono atterriti, all'infuori di Niobe. La disgrazia la rendeva spavalda. Le sorelle stavano accanto ai catafalchi dei fratelli con abiti neri e capelli sciolti: una, estraendo la freccia che l'aveva trapassata, si abbandonò morendo con la bocca su un fratello, una seconda, mentre cercava di consolare la misera madre, tacque all'istante, ripiegandosi per nascosta ferita. [serrò le labbra, ma l'anima se n'era già andata.] Questa cerca di scappare ma crolla, quella muore sopra la sorella; quest'altra si nasconde, quell'altra trema. Sei erano morte, ciascuna per una ferita diversa, ne restava ancor una: con tutto il corpo e tutta la veste la copre e «Lasciami l'ultima» grida la madre, «è la più piccola! Di tutte, ti chiedo solo la più piccola, lei sola!». Mentre prega, colei per cui prega muore.
II	4. <i>La metamorfosi di Niobe</i> (VI, 301-312)	Descrittiva	orba resedit exanimis inter natos natasque virumque deriguitque malis. nullos movet aura capillos, in vultu color est sine sanguine, lumina maestis stant inmota genis, nihil est in imagine vivum. ipsa quoque interius cum duro lingua palato congelat, et venae desistunt posse moveri; nec flecti cervix nec brachia reddere motus nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est. flet tamen et validi circumdata turbine venti in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant.	Priva di tutti, si siede tra i cadaveri di figli, delle figlie, del marito, s'irrigidisce dal dolore: non un capello si muove al vento, il volto è di un pallore esangue, gli occhi fissi sulle guance meste; nulla di vivo in quell'immagine. Persino la lingua le si congela dentro al palato indurito, e le vene cessano di pulsare; il collo non si piega, le braccia non si muovono, il piede non va; e le viscere sono fatte di sasso. Piange, tuttavia, e avvolta da un turbine di forte vento è trasportata nella terra natia. Lì è lasciata infissa sulla cima d'un monte: ancora dal marmo sgorga del pianto.

## 6. IL MITO DI MARSIA

### 6.1. SCOMPOSIZIONE DELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	<i>Antefatto</i> (VI, 382-385)	Letteraria	Sic ubi nescioquis Lycia de gente virorum rettulit exitium, Satyri reminiscitur alter, quem Tritoniaca Latous harundine victum adfecit poena.	Com'ebbe terminato la storia della fine di quella gente di Licia, un secondo si sovviene del Satiro che, vinto dal figlio di Latona in una gara col flauto di Atena, ne fu punito.
II	1. <i>La punizione di Marsia</i> (VI, 385-395)	Descrittiva	«quid me mihi detrahis?» inquit; «a! piget, a! non est» clamabat «tibia tanti.» clamanti cutis est summos derepta per artus, nec quidquam nisi vulnus erat; cruor undique manat detectique patent nervi trepidaeque sine ulla pelle micant venae; salientia viscera possis et perlucentes numerare in pectore fibras. illum ruricolae, silvarum numina, Fauni et Satyri fratres et tum quoque carus Olympus et nymphae flerunt et quisquis montibus illis lanigerosque greges armentaque buccera pavit.	«Perché mi sottrai a me stesso?» disse. «Ah, mi pento! Ah!» gridava «Il flauto non vale tanto!». Mentre grida la pelle gli viene strappata dagli arti, è tutto una piaga. Il sangue cola da ogni parte, affiorano i nervi scoperti, le vene pulsanti rilucono senza più pelle; potresti contare i visceri in funzione e le fibre traslucide sul petto. I Fauni campestri, numi delle selve, lo piansero, e i Satiri suoi fratelli, e Olimpo, ancora a lui caro, e le ninfe, e chiunque su quegli alti monti pascolava i greggi lanosi e le mandrie cornute.
II	2. <i>La metamorfosi</i> (VI, 396-400)	Descrittiva	fertilis inmaduit madefactaque terra caducas concepit lacrimas ac venis perbibit imis; quas ubi fecit aquam, vacuas emisit in auras. inde petens rapidus ripis declivibus aequor Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis.	Il fertile suolo s'impregnò delle lacrime versate e, impregnatosi, le raccolse e bevve fin nelle vene più fonde; le mutò in acqua e le restituì all'aria aperta. Di lì quella corrente precipite si lancia giù verso il mare e si chiama Marsia, il più terso fiume di Frigia.

### 6.2. SCOMPOSIZIONE DEI *FASTI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Fasti	Traduzione**
I	1. <i>L'invenzione del flauto</i> (VI, 695-702)	Descrittiva	«Martius», inquit, «agit tali mea nomine festa, estque sub inventis haec quoque turba meis. Prima, terebrato per rara foramina buxo, ut daret, effeci, tibia longa sonos. Vox placuit: faciem liquidis referentibus undis vidi virgineas intumuisse genas. Ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia, dixi: excipit abiectam caespitem ripa suo.	«Nel mese di Marzo», rispose, «c'è una festività con questo nome che è a me dedicata: anche la corporazione dei flautisti è sotto la tutela di una mia invenzione. Fui io la prima, dopo aver praticato una serie di fori nel bosso svuotato, a far sì che il flauto lungo emettesse dei suoni. Il suo suono mi piacque ma, osservandomi il viso riflesso nell'acqua limpida, vidi le mie guance virginali rigonfie. “Addio, flauto mio!”, dissi, “quest'arte non vale un prezzo così elevato”. Lo gettai via, ed esso cadde sul manto erboso della riva.
I	2. <i>Il ritrovamento del flauto da parte di Marsia</i> (VI, 703-706)	Descrittiva	Inventam satyrus primum miratur, et usum nescit, et inflatam sentit habere sonum; et modo dimittit digitis, modo concipit auras, iamque inter nymphas arte superbus erat:	Lo trovò un satiro che dapprima, ignorandone l'uso, lo osservò meravigliato, e poi, soffiando, scoprì che emetteva dei suoni. Muovendo le dita ora trattiene l'aria, ora la espelle, e già comincia a vantarsi in mezzo alle ninfe di questa sua arte.
I	3. <i>La gara musicale</i> (VI, 707)	Letteraria	provocat et Phoebum	Arrivò a sfidare Febo.
II	1. <i>La punizione di Marsia</i> (VI, 707-708)	Descrittiva	Phoebo superante pependit; caesa recesserunt a cute membra sua.	Dopo averlo sconfitto, Febo lo appese e dalla sua pelle fece uscire a pezzi la carne.

## 7. IL MITO DI Tereo, Procne e Filomela nelle *METAMORFOSI* di OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	1. <i>Tereo e Procne</i> (VI, 424-444)	Letteraria	Threicius Tereus haec auxiliariis armis fuderat et clarum vincendo nomen habebat; quem sibi Pandion opibusque virisque potentem et genus a magno ducentem forte Gradivo conubio Procnes iunxit; non pronuba Iuno, non Hymenaeus adest, non illi Gratia lecto; Eumenides tenuere faces de funere raptas, Eumenides stravere torum, tectoque profanus incubuit bubo thalamique in culmine sedit. hac ave coniuncti Procne Tereusque, parentes hac ave sunt facti. gratata est scilicet illis Thracia, disque ipsi grates egere diemque, quaque data est claro Pandione nata tyranno quaque erat ortus Itys, festam iussere vocari; usque adeo latet utilitas! iam tempora Titan quinque per autumnos repetiti duxerat anni, cum blandita viro Procne «si gratia» dixit «ulla mea est, vel me visendae mitte sorori, vel soror huc veniat. rediturum tempore parvo promittes socero; magni mihi muneris instar germanam vidisse dabis».	Tereo di Tracia le aveva scacciate con truppe alleate e, vincendo, s'era fatto un nome famoso. Era potente di ricchezza e d'armati, discendeva dal grande Gradivo, e Pandione lo legò a sé dandogli Procne in isposa. Ma né Giunone pronuba, né Imeneo, né una sola Grazia fu presente a quel matrimonio: le Eumenidi ressero le faci sottratte a un funerale, le Eumenidi prepararono il letto, sul tetto calò un gufo immondo andando a posarsi sul colmo del talamo. Unitisi con tali auspici Tereo e Procne, con tali auspici divennero genitori. Con loro, è ovvio, la Tracia si congratulò, e loro ringraziarono gli dei, e vollero dire festivo il giorno in cui la figlia di Pandione aveva sposato il re, e quello in cui Iti era nato. Tanto a lungo può celarsi l'errore! Già il Sole aveva condotto il giro degli anni per cinque autunni, quando Procne, blandendolo, disse al marito: «Se mi vuoi un po' di bene, mandami a trovare mia sorella, o mia sorella qui venga! Al suocero prometterai che in breve sarà di ritorno. Mi avrai fatto il dono più grande: rivedere mia sorella».
II	1. <i>L'innamoramento di Tereo</i> (VI, 444-493)	Letteraria	iubet ille carinas in freta deduci veloque et remige portus Cecropios intrat Piraeaque litora tangit. ut primum soceri data copia, dextera dextrae iungitur et fausto committitur omine sermo. cooperat adventus causam, mandata referre coniugis et celeres missae spondere recursus: ecce venit magno dives Philomela paratu, divitior forma; quales audire solemus Naidas et Dryadas mediis incedere silvis, si modo des illis cultus similesque paratus. non secus exarsit conspecta virgine Tereus, quam si quis canis ignem supponat aristis aut frondem positasque cremet faenilibus herbas. digna quidem facies, sed et hunc innata libido exstimulat, primumque genus regionibus illis in Venerem est; flagrat vitio gentisque suoque. impetus est illi comitum corrumpere curam nutricisque fidem, nec non ingentibus ipsam sollicitare datis totumque inpendere regnum, aut rapere et saevo raptam defendere bello; et nihil est quod non effreno captus amore ausit, nec capiunt inclusas pectora flammæ. iamque moras male fert cupidoque revertitur ore ad mandata Procnes et agit sua vota sub illa. facundum faciebat amor, quotiensque rogabat ulterius iusto, Procnen ita velle ferebat; addidit et lacrimas, tamquam mandasset et illas. pro superi, quantum mortalia pectora caecae noctis habent! ipso sceleris molimine Tereus creditur esse pius laudemque a crimine sumit. quid quod idem Philomela cupit patriosque lacertis blanda tenens umeros, ut eat visura sororem, perque suam contraque suam petit ipsa salutem.	Lui ordina di calare le navi in mare, a vela e a remi arriva al porto di Cecropie e tocca le rive del Pireo. Ammesso alla presenza del suocero, la mano stringe la mano, il colloquio s'avvia sotto buoni auspici. Quando viene al punto (riferire la richiesta della moglie e assicurare un rapido ritorno se la lascia venire) ecco apparire Filomela, sfoggiando ricchi monili, ricchi abiti e forme ancora più ricche, come quelle che dicono proprie di Naiadi e Driadi quando muovono nel fitto dei boschi, sempre che tu conceda loro pari vesti e monili. Al vedere la giovane, Tereo s'infiamma, non altrimenti di quando s'appicca il fuoco a spighe secche, o s'incendiano frasche ed erbe riposte in fienile. Lei è stupenda, certo, ma lui è spinto da innata libidine, giacché la gente di quelle regioni tende alla lussuria: si accende per vizio sia comune che proprio. Il primo impulso fu di corrompere le compagne di lei, e la fedele nutrice, di ingraziarsela coprendola di doni generosi, di vendersi semmai l'intero regno, oppure di rapirla e difenderla, rapita, con dura guerra. Non c'è nulla che, in preda a quell'infatuazione sfrenata, non oserebbe, né il petto riesce a contenere l'incendio. Mal sopporta ogni indugio, e con cupida bocca ripete l'ambasciata di Procne, ma sé favorisce. L'amore lo rende facondo, e ogni volta che eccede nelle preghiere, si scusa dicendo ch'è Procne a volerlo. E ci mette anche le lacrime, come se ne avesse avuto l'incarico. Per gli dei del cielo, qual cieca notte nel petto dell'uomo! Proprio mentre attua il suo crimine, Tereo è preso per giusto, e per tal crimine è lodato. Ma sì, Filomela brama la stessa cosa: al padre cinge le spalle, lo blandisce, lo prega di farle visitare la sorella, e per il proprio bene chiede cosa contraria al proprio bene.



Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
			<p>spectat eam Tereus praecontrectatque videndo, osculaque et collo circumdata brachia cernens omnia pro stimulis facibusque ciboque furoris accipit; et quotiens amplexitur illa parentem, esse parens vellet. (neque enim minus inpius esset!) vincitur ambarum genitor prece; gaudet agitur illa patri grates et successisse duabus id putat infelix, quod erit lugubre duabus. Iam labor exiguus Phoebus restabat equique pulsabant pedibus spatium declivis Olympi. regales epulae mensis et Bacchus in auro ponitur; hinc placido dantur sua tempora somno. at rex Odrysus, quamvis secessit, in illa aestuat et, repetens faciem motusque manusque, qualia vult fingit quae nondum vidit et ignes ipse suos nutrit cura removere soporem.</p>	<p>Tereo l'osserva e con gli occhi la palpa anzitempo, e i baci e abbracci che vede sono tutti per lui incentivi torce esche per la passione, e, ogni volta che lei abbraccia suo padre, vorrebbe – più empio d'ogni altra empietà – essere il padre. Il padre è vinto dalle preghiere delle due figlie: lei è tutta contenta e ringrazia il padre e, infelice, ritiene un successo ciò che sarà la rovina di entrambe. Resta a Febo ancor poca fatica, i suoi cavalli già scalpitano giù per i pendii dell'Olimpo: s'apparecchia il banchetto regale, si versa Bacco in calici d'oro; poi si dà spazio al giusto sonno. Ma il re di Tracia, se pur s'è appartata, continua ad ardere per lei. Ripensando al volto, ai gesti, alle mani, immagina come vorrebbe ciò che non ha ancora visto, nutre da sé i suoi fuochi, l'eccitazione scaccia il sonno.</p>
II	2. <i>La partenza di Filomela</i> (VI, 494-518)	Letteraria	<p>lux erat, et generi dextram complexus euntis Pandion comitem lacrimis commendat obortis: «hanc ego, care gener, quoniam pia causa coegit et voluere ambae (voluisti tu quoque, Tereu), do tibi perque fidem cognataque pectora supplex, per superos oro, patrio ut tuearis amore et mihi sollicitae lenimen dulce senectae quam primum (omnis erit nobis mora longa) remittas. tu quoque quam primum (satis est procul esse sororem), si pietas ulla est, ad me, Philomela, redito». mandabat pariterque suae dabat oscula natae, et lacrimae mites inter mandata cadebant. utque fide pignus dextras utriusque poposcit inter seque datas iunxit natamque nepotemque absentes pro se memori rogat ore salutent, supremumque «vale» pleno singultibus ore vix dixit timuitque suae praesagia mentis. Ut semel imposita est pictae Philomela carinae admotumque fretum remis tellusque repulsa est, «vicimus!» exclamat «mecum mea vota feruntur» exsultatque et vix animo sua gaudia differt barbarus et nusquam lumen detorquet ab illa, non aliter quam cum pedibus praedator obuncis deposuit nido leporem Iovis ales in alto; nulla fuga est capto, spectat sua praemia raptor.</p>	<p>S'era fatto giorno, Pandione, stringendo la destra al genero in partenza, gli affida in pianto la compagna: «Costei, genero caro, poiché una giusta causa lo vuole, e lo vogliono entrambe, e tu stesso lo vuoi, Tereo, io t'affido, ma in nome della lealtà, della parentela, degli dei celesti ti scongiuro: proteggila con amore di padre e rimandamela, dolce consolazione della mia vecchiaia, al più presto – ogni attimo un'eternità –, non farmi stare in pena. Tu pure quanto prima (è già troppo tua sorella lontana), se mi vuoi un po' di bene, torna da me, Filomela!». Diceva, e baciava la figlia, e tra un monito e l'altro versava lacrime di commozione. In segno di lealtà chiede la destra a entrambi e stringe quelle mani tra loro e chiede che con memore voce salutino per lui la figlia e il nipote lontani; a stento riuscì a dar loro il saluto estremo, la voce rotta dai singhiozzi, temendo il presagio della sua mente. Imbarcata Filomela sulla nave dai vivaci colori, incalzato il mare a forza di remi, la terra ormai lontana, «Abbiamo vinto!» esclama «Porto con me il mio voto!» ed esulta, e a stento, quell'animo bestiale, rinvia i suoi piaceri, e mai le toglie gli occhi di dosso, non altrimenti dal rapace uccello di Giove, quando con gli artigli ha deposto nell'alto nido una lepre: non ha scampo la rapita, fissa la preda il rapitore.</p>
III	1. <i>La prima violenza di Tereo: l'abuso di Filomela</i> (VI, 519-530)	Descrittiva	<p>iamque iter effectum iamque in sua litora fessis puppibus exierant, cum rex Pandione natam in stabula alta trahit, silvis obscura vetustis, atque ibi pallentem trepidamque et cuncta timentem et iam cum lacrimis ubi sit germana rogantem includit fassusque nefas et virginem et unam vi superat, frustra clamato saepe parente, saepe sorore sua, magnis super omnia divis. illa tremat velut agna pavens, quae saucia cani ore excussa lupi nondum sibi tuta videtur, utque columba suo madefactis sanguine plumis horret adhuc avidosque timet quibus haeserat unguis.</p>	<p>Compiuto il viaggio, tratte le stanche navi sul lido, il re trascina la figlia di Pandione in una stalla remota, nascosta da un antico bosco, e qui la rinchiude, pallida, tremante, timorosa di tutto, che già chiede in pianto dove sia la sorella, le confessa la sua indicibile passione e – vergine e sola – le usa violenza, sebbene invochi a vuoto il padre, la sorella e, su tutti, gli dei di lassù. Quella trema, atterrita come un'agnella che, scampata alle fauci d'un lupo grigio, ferita, non si sente ancora al sicuro, o come colomba che, le piume intrise del proprio sangue, ancora inorridisce e teme gli avidi artigli che l'avevano afferrata.</p>

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
III	2. La seconda violenza di Tereo: il taglio della lingua (VI, 531-562)	Descrittiva	<p>mox ubi mens rediit, passos laniata capillos, lugenti similis, caesis plangore lacertis, intendens palmas «o diris barbare factis, o crudelis» ait, «nec te mandata parentis cum lacrimis movere piis nec cura sororis nec mea virginitas nec coniugialia iura? omnia turbasti; paelex ego facta sororis, tu geminus coniunx, mors est mihi debita poena. quin animam hanc, ne quod facinus tibi, perfide, restet, eripis? atque utinam fecisses ante nefandos concubitus; vacuas habuissem criminis umbras. si tamen haec superi cernunt, si numina divum sunt aliquid, si non perierunt omnia mecum, quandocumque mihi poenas dabis. ipsa pudore proiecto tua facta loquar. si copia detur, in populos veniam; si silvis clausa tenebor, implebo silvas et conscia saxa movebo. audiet haec aether et si deus ullus in illo est». talibus ira feri postquam commota tyranni nec minor hac metus est, causa stimulatus utraque, quo fuit accinctus vagina liberat ensem arreptamque coma flexis post terga lacertis vincla pati cogit. iugulum Philomela parabat spemque suae mortis viso conceperat ense; ille indignantem et nomen patris usque vocantem luctantemque loqui comprensam forcipe linguam abstulit ense fero. radix micat ultima linguae, ipsa iacet terraeque tremens innummurat atrae, utque salire solet mutilatae cauda colubrae, palpitat et moriens dominae vestigia quaerit. hoc quoque post facinus (vix ausim credere) fertur saepe sua lacerum repetisse libidine corpus.</p>	<p>Poi torna in sé, si straccia i capelli sconvolti, come in lutto, percuote le braccia e, tendendo le palme, «O barbaro, empio, crudele!» dice «Non le raccomandazioni, non le lacrime pie del padre ti hanno commosso, non l'affetto della sorella, non la mia verginità, non il vincolo coniugale! Hai sconvolto ogni cosa. Io divento adultera di mia sorella, tu bigamo, e la morte è la mia punizione. Perché non mi togli la vita, infame, e compi il crimine fino in fondo? L'avessi tu fatto prima dell'amplesso scellerato! Io sarei stata un'ombra senza peccato. Se gli dei sommi vedono questo, se vale a qualcosa il potere divino, se non tutto è finito col mio onore, presto o tardi me la pagherai! Io stessa, vinto ogni pudore, dirò tutta la storia: se ne avrò facoltà, darò pubblica testimonianza; se sarò rinchiusa nel bosco, al bosco griderò e smuoverò le pietre con le mie accuse. Mi sentirà il cielo, e gli dei, se mai ve ne sono!». Da tali parole è accesa l'ira del crudele tiranno, e la paura non è da meno: spinto dall'una e dall'altra, estrae dal fodero la spada che porta al fianco, l'afferra per i capelli, le torce le braccia dietro la schiena, a forza l'incatena. Filomela protende la gola, al vedere la spada concepisce speranze di morte. Lui con una tenaglia afferra la lingua, che protesta e ancora invoca il nome del padre e si dibatte per parlare, e la mozza con la spada spietata. Guizza la radice della lingua, mentre essa è al suolo e tremando mormora alla terra annerita, e come la coda mozzata al serpente ancora saltella, essa palpita e cerca morendo tracce della padrona. Pur dopo tanto misfatto – quasi non ci credo – si dice lui sfogasse la libidine sul corpo martoriato.</p>
III	3. La menzogna (VI, 563-570)	Letteraria	<p>sustinet ad Procnen post talia facta reverti, coniuge quae viso germanam quaerit; at ille dat gemitus fictos commentaque funera narrat, et lacrimae fecere fidem. velamina Procne deripit ex umeris auro fulgentia lato induiturque atras vestes et inane sepulcrum constituit falsisque piacula manibus infert et luget non sic lugendae fata sororis.</p>	<p>Dopo di che ha il coraggio di tornare da Procne, che, al vederlo, chiede della sorella. Lui rompe in finti singhiozzi e racconta che è morta, una storia tutta inventata che le lacrime rendono vera. Procne si strappa dalle spalle i veli fulgidi di bande dorate, indossa vesti luttuose, erige un vuoto sepolcro, all'ombra inesistente fa offerte espiatorie e piange il destino della sorella nel modo sbagliato.</p>
III	4. Gli humana crimina (VI, 571-586)	Descrittiva	<p>Signa deus bis sex acto lustraverat anno; quid faciat Philomela? fugam custodia claudit, structa rigent solido stabulorum moenia saxo, os mutum facti caret indice. grande doloris ingenium est, miserisque venit sollertia rebus. stamina barbarica suspendit callida tela purpureasque notas filis intexuit albis, indicium sceleris, perfectaque tradidit uni, utque ferat dominae, gestu rogat. illa rogata pertulit ad Procnen; nescit quid tradat in illis. evolvit vestes saevi matrona tyranni germanaeque suae carmen miserabile legit et (mirum potuisse) silet. dolor ora repressit, verbaque quaerenti satis indignantia linguae defuerunt; nec flere vacat, sed fasque nefasque confusura ruit poenaeque in imagine tota est.</p>	<p>Il Sole aveva passato in rassegna i dodici segni dell'anno. Che cosa deve fare Filomela? La fuga è preclusa dalla guardia, le mura della stalla hanno forza solida di pietra, la bocca, muta, non può svelare l'accaduto. Grande è l'astuzia del dolore, l'ingegno nella sventura di acuisce. Appende a un rozzo telaio l'ordito e intessendo fili bianchi e rossi denuncia il crimine, poi l'affida a una donna, le spiega a gesti di portarlo alla padrona; questa non si fa pregare e lo porta a Procne, ma non sa che cosa contenga. Srotola la tela la moglie del crudele tiranno e vi legge il poema miserando della sorella e (come può riuscirci?) mantiene il silenzio: il dolore chiude la bocca, alla lingua mancano parole adeguate allo sdegno, non piange nemmeno: pronta a confondere lecito e illecito, sprofonda e non pensa che alla vendetta.</p>

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
IV	1. <i>La liberazione di Filomela</i> (VI, 587-609)	Descrittiva	Tempus erat quo sacra solent trieterica Bacchi Sithoniae celebrare nurus. nox conscia sacris, nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti, nocte sua est egressa domo regina dei que ritibus instruitur furialiaque accipit arma. vite caput tegitur, lateri cervina sinistro vellera dependent, umero levis incubat hasta. concita per silvas turba comitante suarum terribilis Procne furiisque agitata doloris, Bacche, tuas simulat. venit ad stabula avia tandem exululataque euhoeque sonat portasque refringit germanamque rapit raptaeque insignia Bacchi induit et vultus hederarum frondibus abdit attonitamque trahens intra sua moenia ducit. Ut sensit tetigisse domum Philomela nefandam, horruit infelix totoque expalluit ore. nacta locum Procne sacrorum pignora demit oraque develat miserae pudibunda sororis amplexumque petit; sed non attollere contra sustinet haec oculos, paelex sibi visa sororis, deiectoque in humum vultu iurare volenti testarique deos per vim sibi dedecus illud inlatum, pro voce manus fuit.	Era il tempo in cui le nuore sitonie celebrano la festa triennale di Bacco: complice la notte dei riti. Di notte risuona il Rodope dei clangori di acuto bronzo; di notte la regina esce dalla sua casa, appronta il rito al dio e indossa gli attributi dell'invasata: la testa coperta di pampini, una pelle di cervo scende sul fianco sinistro, un'asta leggera appoggiata alla spalla. Si lancia per i boschi seguita dalla turba delle compagne, la tremenda Procne, e scossa dalla furia del dolore, o Bacco, imita le tue devote. Giunge alfine alla stalla remota, ululando e gridando «Evoè» sfonda la porta e rapisce la sorella, veste la rapita con le insegne di Bacco e nasconde il volto sotto fronde di edera, la trascina attonita, la conduce dentro le mura del palazzo. Quando Filomela capi d'essere nella casa dell'empio, impaurì l'infelice, tutta sbiancando in volto. Procne, trovato il luogo, toglie i segni del culto, scopre il viso pudibondo all'infelice sorella, se la stringe al seno. Ma l'altra non osa guardarla negli occhi, si sente l'adultera della sorella: lo sguardo a terra, vorrebbe giurare e chiamare gli dei testimoni che con la violenza ha subito il disonore, la mano parla al posto della voce.
IV	2. <i>La vendetta: l'uccisione di Iti</i> (VI, 609-646)	Descrittiva	ardet et iram non capit ipsa suam Procne fletumque sororis corripiens «non est lacrimis hoc» inquit «agendum, sed ferro, sed si quid habes, quod vincere ferrum possit. in omne nefas ego me, germana, paravi: aut ego, cum facibus regalia tecta cremabo, artificem mediis immittam Terea flammis, aut linguam atque oculos et quae tibi membra pudorem abstulerunt ferro rapiam, aut per vulnera mille sontem animam expellam. magnum quodcumque paravi; quid sit, adhuc dubito». peragit dum talia Procne, ad matrem veniebat Itys; quid possit, ab illo admonita est oculisque tuens inmitibus «a! quam es similis patri» dixit; nec plura locuta triste parat facinus tacitataque exaestuat ira. ut tamen accessit natus matrique salutem attulit et parvis adduxit colla lacertis mixtaque blanditiis puerilibus oscula iunxit, mota quidem est genetrix infractaque constitit ira invitique oculi lacrimis maduere coactis. sed simul ex nimia mentem pietate labare sensit, ab hoc iterum est ad vultus versa sororis inque vicem spectans ambo «cur admovet» inquit «alter blanditias, rapta silet altera lingua? quam vocat hic matrem, cur non vocat illa sororem? cui sis nupta, vide, Pandione nata, marito: degeneras; scelus est pietas in coniuge Terei». Nec mora traxit Ityn, veluti Gangetica cervae lactentem fetum per silvas tigris opacas; utque domus altae partem tenere remotam, tendentemque manus et iam sua fata videntem et «mater, mater» clamantem et colla petentem ense ferit Procne, lateri qua pectus adhaeret, nec vultum vertit. satis illi ad fata vel unum vulnus erat: iugulum ferro Philomela resolvit, vivaque adhuc animaeque aliquid retinentia membra dilaniant. pars inde cavis exsultat aenis, pars veribus stridunt; manant penetralia tabo.	S'infiama Procne, trabocca d'ira, e riprendendo il pianto della sorella «Non è un caso» dice «da risolversi con le lacrime, bensì col ferro, o con qualsiasi cosa tu trovi più dura del ferro! Mi sento pronta, sorella, a qualsiasi empietà. Io, o incendierò il palazzo regale con le torce, gettando l'autore, Tereo, in mezzo alle fiamme; oppure gli strappo la lingua, o gli occhi e il membro che ti ha tolto il pudore, o ancora per mille ferite scaccio la sua anima ria. Sono pronta a ogni empietà: a quale, non lo so ancora». Mentre Procne ancora parla, ecco Iti che viene dalla madre: a vederlo, le viene un pensiero, e guardandolo con occhi crudeli «Ah, ma quanto assomiglia a suo padre!», dice; e senza aggiungere altro, prepara il triste gesto bruciando tacita ira. Quando però il figlio le fu accanto e la salutò gettandole al collo le piccole braccia e unendo baci misti a fanciullesche moine, la madre si commosse, l'ira, interrotta, si placò, gli occhi pur contro voglia, si colmano di lacrime mal trattenute. Ma appena s'avvede che per troppa pietà la sua mente vacilla, spostando lo sguardo sulla sorella e guardando ora l'una ora l'altro «Perché» dice «uno mi copre di vezzi, l'altra tace privata della lingua? Lui mi chiama madre, perché non lei sorella? guarda a che uomo sei sposata, figlia di Pandione! Stai tralignando? Ma per la moglie di Tereo amare sarebbe un delitto». Senza indugi trascina via Iti, come tigre del Gange un cerbiatto lattante per selva opaca; e come giungono in parte remota della grande reggia, mentre lui tende le mani e, intuendo il proprio destino, «Madre, madre», grida, e cerca di abbracciarla, Procne lo colpisce di spada lì dove il petto confina col fianco, e non distoglie lo sguardo. Quella sola ferita sarebbe bastata alla morte: Filomela gli taglia la gola. Quelle membra ancor vive e ancora un poco animate esse le dilaniano: una parte ribolle in calderoni di rame, una parte stride allo spiedo. Gronda di sangue la stanza.

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
IV	3. <i>Il lauto banchetto</i> (VI, 647-666)	Descrittiva	His adhibet coniunx ignarum Terea mensis et patrii moris sacrum mentita, quod uni fas sit adire viro, comites famulosque removit. ipse sedens solio Tereus sublimis avito vescitur inque suam sua viscera congerit alvum; tantaque nox animi est, «Ityn huc accersite» dixit. dissimulare nequit crudelia gaudia Procne; iamque suae cupiens exsistere nuntia cladis «intus habes quem poscis» ait. circumspicit ille atque ubi sit quaerit; quaerenti iterumque vocanti, sicut erat sparsis furiali caede capillis, prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum misit in ora patris nec tempore maluit ullo posse loqui et meritis testari gaudia dictis. Thracius ingenti mensas clamore repellit vipereasque ciet Stygia de valle sorores; et modo, si posset, reserato pectore diras egerere inde dapes semesaque viscera gestit, flet modo seque vocat bustum miserabile nati, nunc sequitur nudo genitas Pandione ferro.	Tali cibi serve la moglie a Tereo ignaro, e mentendo si tratti di un rito del paese natio, al quale il solo marito è ammesso, allontana seguito e servi. Assiso in alto, sul trono avito, Tereo si pasce, nel suo ventre accumula carne della sua carne, a tal punto la mente è ottenebrata che dice: «Fate Iti venire». Procne non riesce a dissimulare la gioia crudele e, smanando di annunciare lei stessa la carneficina, «Hai già dentro colui che cerchi» dice. Lui si guarda intorno e chiede dove sia: e mentre chiede e chiama di nuovo, così com'è, coi capelli scomposti ancor lordi di strage irrompe Filomela, scaglia la testa insanguinata di Iti in faccia a suo padre, né ha mai tanto voluto poter parlare e gridargli il proprio trionfo con degne parole. Il trace con urlò immenso rovescia la mensa, e invoca dalla stigia palude le sorelle dalla chioma di serpi, e ora cerca di rigettare, se possibile, dal petto squarciato l'immondo banchetto, i visceri ingoiati; ora piange, chiama sé stesso sepolcro miserando del figlio; ora insegue le figlie di Pandione con la spada sguainata.
IV	4. <i>La metamorfosi</i> (VI, 667-674)	Descrittiva	corpora Cecropidum pennis pendere putares: pendebant pennis! quarum petit altera silvas, altera tecta subit; neque adhuc de pectore caedis excessere notae, signataque sanguine pluma est. ille dolore suo poenaeque cupidine velox vertitur in volucrem, cui stant in vertice cristae, prominet inmodicum praelonga cuspide rostrum. nomen epops volucris, facies armata videtur.	I corpi delle discendenti di Cecrope paion mettere le ali: si librano sulle ali. Una vola verso i boschi, l'altra alla casa si accosta; le tracce della strage non sono ancora sparite dal petto, le piume sono imbrattate di sangue. Lui pure reso veloce dal dolore e dalla brama di punirle si trasforma in uccello: ha una cresta dritta sul capo e un becco smisurato sporge come una lunga lancia: l'uccello si chiama upupa, ha l'aspetto d'armato.

## 8. IL MITO DI DEDALO E ICARO

### 8.1 SCOMPOSIZIONE DELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	1. <i>Il monologo di Dedalo</i> (VIII, 183-187)	Letteraria	Daedalus interea Creten longumque perosus exilium tactusque soli natalis amore clausus erat pelago. «terras licet» inquit «et undas obstruat, at caelum certe patet: ibimus illac! omnia possideat, non possidet aera Minos».	Dedalo intanto, sazio di Creta e del lungo esilio, colto da nostalgia della terra natia, era bloccato dal mare. «Mi chiude, sì, con la terra» disse «e col mare, ma il cielo di certo è aperto: andremo di lì! Minosse è padrone di tutto, ma non anche dell'aria».
I	2. <i>La fabbricazione delle ali: Dedalo solo</i> (VIII, 188-195)	Descrittiva	dixit et ignotas animum dimittit in artes naturamque novat. nam ponit in ordine pennas, [a minima coeptas, longam brevior sequente,] ut clivo crevisse putes; sic rustica quondam fistula disparibus paulatim surgit avenis. tum lino medias et ceris alligat imas atque ita compositas parvo curvamine flectit ut veras imitetur aves.	Disse, e si dedica a scienze sconosciute, reinventa la natura. Dispone infatti delle penne in bell'ordine, [a partire dalla più piccola poi sempre più piccole], da far pensare che fossero cresciute su un pendio: così la rustica zampogna spunta pian piano con canne disuguali. Poi le lega nel mezzo con lo spago, in alto con la cera e, così saldate, le incurva leggermente, a guisa dei veri uccelli.

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	3. <i>La fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell'officina</i> (VIII, 195-200)	Descrittiva	puer Icarus una stabat et ignarus sua se tractare pericla ore renidenti modo quas vaga moverat aura captabat plumas, flavam modo pollice ceram mollibat lusuque suo mirabile patris impediabat opus.	Il piccolo Icaro era con lui, e ignorando di toccare ciò che l'avrebbe ucciso, con viso raggiante ora afferrava le piume che una vaga arietta aveva allontanato, ora col pollice plasmava la bionda cera e col suo gioco ostacolava il mirabile lavoro del padre.
I	4. <i>L'applicazione delle ali</i> (VIII, 200-212)	Letteraria	postquam manus ultima coepto imposita est, geminas opifex libravit in alas ipse suum corpus motaque pendit in aura. instruit et natum «medio»que «ut limite curras, Icare» ait, «moneo, ne, si demissior ibis, unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat. inter utrumque vola, nec te spectare Booten aut Helicen iubeo strictumque Orionis ensem: me duce carpe viam». pariter praecepta volandi tradit et ignotas umeris accommodat alas. inter opus monitusque genae maduere seniles, et patriae tremuere manus. dedit oscula nato non iterum repetenda suo	Data all'opera l'ultima mano, l'artefice stesso librò il suo corpo su una coppia di ali e, agitandole, rimase sospeso nell'aria. Insegna anche al figlio e «Vola a mezza altezza, Icaro» gli dice, «ti raccomando: se vai troppo basso, l'acqua ti appesantisce le penne, se troppo alto, il calore le brucia. Vola a mezza via. E bada di non guardare Boote, o Elice e la spada impugnata da Orion: sta dietro a me!». Gli dava le istruzioni per volare, e intanto gli applicava alle braccia le ali mai viste. Nel fare e raccomandare, si inumidiscono le gote del vecchio, tremano le mani del padre. Baciò il figlio – fu l'ultima volta -
II	1. <i>Il volo</i> (VIII, 212-220)	Descrittiva	pennisque levatus ante volat comitique timet, velut ales ab alto quae teneram prolem produxit in aera nido, hortaturque sequi damnosaeque erudit artes. [et movet ipse suas et nati respicit alas.] hos aliquis tremula dum captat harundine pisces aut pastor baculo stivave innixus arator vidit et obstipuit, quique aethera carpere possent credidit esse deos.	E levatosi sulle ali vola innanzi e teme per chi lo segue, come uccello che dall'alto nido guida fuori per l'aria la tenera prole e l'esorta a stargli dietro e gl'insegna quell'arte rischiosa. [E muove lui stesso le ali ma osserva quelle del figlio]. Qualcuno intento a pescare con tremula canna, qualche pastore appoggiato al bastone o contadino appoggiato all'aratro li vede e stupisce, e poiché son capaci a volare nell'aria, li crede dei.
II	2. <i>La caduta di Icaro</i> (VIII, 220-230)	Descrittiva	et iam Iunonia laeva parte Samos (fuerant Delosque Parosque relictæ), dextra Lebinthos erat fecundaque melle Calymne, cum puer audaci coepit gaudere volatu deseruitque ducem caelique cupidine tractus altius egit iter. rapidi vicinia solis mollit odoratas, pennarum vincula, ceras. tabuerant cerae: nudos quatit ille lacertos remigioque carens non ullas percipit auras, oraque caerulea patrum clamantia nomen excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo.	E già a sinistra han lasciato Samo, sacra a Giunone, e Delo e Paro, a destra c'è Lebinto e Calimne, feconda di miele, quando il fanciullo comincia a godere dell'audacia di quel volo, abbandona la sua guida e, colto da bramosia di cielo, prende a volare più in alto. La vicinanza del sole allenta l'odorosa cera che tiene insieme le penne. La cera si scioglie: lui agita le braccia ormai nude e, privo di rimeggio, non riesce a reggere in aria, e la sua bocca, spalancata a invocare il nome del padre, finisce nell'acqua cerulea che da lui prese il nome.
II	3. <i>Icaro è morto</i> (VIII, 231-235)	Letteraria	at pater infelix, nec iam pater «Icare» dixit, «Icare» dixit, «ubi es? qua te regione requiram?». «Icare» dicebat: pennas aspexit in undis devovitque suas artes corpusque sepulcro condidit: est tellus a nomine dicta sepulti.	Il padre infelice, già non più padre, «Icaro» dice, «Icaro» dice, «dove sei? Da che parte ti devo cercare?». «Icaro» ripete e scorge le penne tra le onde, maledice la sua scienza dà sepoltura alla salma, e quella terra si chiama col nome del sepolto.



## 8.2 SCOMPOSIZIONE DELL'ARTE DI AMARE DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Arte di amare	Traduzione***
I	1. <i>Il monologo di Dedalo</i> (II, 21-42)	Letteraria	Hospitis effugio praestruxerat omnia Minos; audacem pinnis repperit ille viam. Daedalus, ut clausit conceptum crimine matris semibovemque virum semivirumque bovem, «sit modus exilio» dixit, «iustissime Minos; accipiat cineres terra paterna meos, et, quoniam in patria fatis agitatus iniquis vivere non potui, da mihi posse mori; da reditum puero, senis est si gratia vilis; si non vis puero parcere, parce seni». Dixerat haec, sed et haec et multo plura licebat dicere: regressus non dabat ille viro. Quod simul ut sensit, «nunc nunc, o Daedale» dixit, «materiam, qua sis ingeniosus, habes. Possidet et terras et possidet aequora Minos; nec tellus nostrae nec patet unda fugae. Restat iter caeli: caelo temptabimus ire; da veniam coepto; Iuppiter alte, meo. Non ego sidereas adfecto tangere sedes; qua fugiam dominum, nulla nisi ista via est. Per Styga detur iter, Stygias transnabimus undas; sunt mihi naturae iura novanda meae».	Minosse aveva opposto ogni barriera alla fuga dell'ospite: ma lui trovò un'audace via di scampo, con le ali. Dedalo, quand'ebbe rinchiuso il frutto di una colpevole maternità, uomo mezzo toro, toro mezzo uomo: «Si ponga fine al mio esilio» disse, «giustissimo Minosse; che la terra dei padri accolga le mie ceneri. E poiché in patria, tormentato da ingiusto destino, non potei vivere, concedimi di potervi morire. Concedi il ritorno al ragazzo, se il vecchio non può avere grazie, e se al ragazzo non vuoi perdonare, perdona a un vecchio». Così diceva: ma lui poteva dire questo ed altre cose ancora: Minosse non gli concedeva di tornare. Quando di questo egli fu certo: «Ora» disse, «ora, Dedalo, hai l'occasione di mostrare il tuo talento. Padrone della terra è Minosse, e padrone del mare: né la terra né l'acqua sono aperte alla fuga; resta la via del cielo: tenteremo di andare per il cielo. E tu perdona, sommo Giove, la mia impresa. No, non aspiro a raggiungere le dimore celesti: ma per fuggire il tiranno c'è quest'unica via. Se lo Stige offrisse un passaggio, anche le onde stigie varcheremmo: devo ormai sovvertire le leggi della mia natura».
I	2. <i>La fabbricazione delle ali: Dedalo solo</i> (II, 43-47)	Descrittiva	Ingenium mala saepe movent: quis crederet umquam aerias hominem carpere posse vias? Remigium volucrum, disponit in ordine pinnae et leve per lini vincula nectit opus; imaque pars ceris adstringitur igne solutis,	Spesso le sventure aguzzano l'ingegno. Chi avrebbe mai creduto che l'uomo potesse percorrere le vie dell'aria? Egli dispone in ordine le penne, che sono remi al volo degli uccelli, poi con fili di lino lega insieme il fragile lavoro, e la parte inferiore salda con cera sciolta al fuoco.
I	3. <i>La fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell'officina</i> (II, 48-50)	Descrittiva	finitusque novae iam labor artis erat. Tractabat ceramque puer pinnaeque renidens nescius haec umeris arma parata suis.	Era finito ormai il lavoro di quest'arte nuova. Il ragazzo maneggiava la cera e le penne sorridendo raggianti, ignaro che l'apparato fosse per le sue spalle.
I	4. <i>L'applicazione delle ali</i> (II, 51-70)	Letteraria	Cui pater «his» inquit «patria est adeunda carinis, hac nobis Minos effugiendus ope. Aera non potuit Minos, alia omnia clausit: quem licet, inventis aera rumpe meis. Sed tibi non virgo Tegeaea comesque Bootae, ensiger Orion, adspiciendus erit. Me pinnis sectare datis, ego praevis ibo, sit tua cura sequi, me duce tutus eris. Nam, sive aetherias vicino sole per auras ibimus, inpatiens cera caloris erit; sive humiles propiore freto iactabimus alas, mobilis aequoreis pinna madescet aquis. Inter utrumque vola; ventos quoque, nate, timeto, quaque ferent auras, vela secunda dato». Dum monet, aptat opus puero monstratque moveri, erudit infirmas ut sua mater aves. Inde sibi factas umeris accommodat alas perque novum timide corpora librat iter. Iamque volaturus parvo dedit oscula nato, nec patriae lacrimas continuere genae.	Gli disse il padre: «Con questa nave torneremo in patria, con questo mezzo sfuggiremo a Minosse. Ha chiuso ogni altra via Minosse, ma non l'aria: con la mia invenzione forzerai la sola via permessa, la via dell'aria. Ma né la vergine di Tegea dovrai guardare, né il compagno di Boote. Orione armato di spada; dovrai seguire me con queste ali: aprirò io la via, tu bada di seguirmi: sarai sicuro sotto la mia guida. Perché, se andremo per le vie del cielo vicino al sole, la cera non sopporterà il calore; ma se batteremo le ali in basso, vicino al mare, si bagneranno le veloci penne d'acqua marina. Vola tra cielo e mare: abbi timore anche dei venti, figlio mio, e lascia andar le vele dove le brezze ti sospingeranno». Con questi consigli adatta il lavoro e ne mostra il movimento, come la madre insegna il volo agli uccellini incerti. Poi applica alle spalle le ali fatte per se stesso e libra cautamente il corpo per la nuova via. Pronto ormai a volare diede un bacio al figlio e le guance del padre lasciarono scorrere lacrime.

Atto	Scena	Valenza	Arte di amare	Traduzione***
II	1. <i>Il volo</i> (II,71-78)	Descrittiva	Monte minor collis, campis erat altior aequis; hinc data sunt miserae corpora bina fugae. Et movet ipse suas et nati respicit alas Daedalus et cursus sustinet usque suos. Iamque novum delectat iter positoque timore Icarus audaci fortius arte volat. Hos aliquis, tremula dum captat harundine pisces, vidit et inceptum dextra reliquit opus.	C'era una collina, più bassa di un monte, un rilievo sopra la pianura: di qui si lanciarono insieme nell'infelice fuga. E muove le sue ali e si volge a guardare quelle del figlio, Dedalo, pur continuando la sua corsa. Ormai la novità del viaggio li diverte, e abbandonato ogni timore Icaro vola più arditamente, con quella tecnica audace. Li vide un pescatore, mentre cercava di pigliare i pesci con la lenza vibrante, e la sua mano lasciò cadere l'opera intrapresa.
II	2. <i>La caduta di Icaro</i> (II,79-92)	Descrittiva	Iam Samos a laeva (fuerant Naxosque relictæ et Paros et Clario Delos amata deo), dextra Lebinthos erat silvisque umbrosa Calymne cinctaque piscosis Astypalaea vadis, cum puer, incautis nimium temerarius annis, altius egit iter deseruitque patrem. Vincla labant et cera deo propiore liquescit, nec tenues ventos braccia mota tenent. Territus a summo despexit in aequora caelo; nox oculis pavido venit oborta metu. Tabuerant ceræ: nudos quatit ille lacertos et trepidat nec quo sustineatur habet. Decidit atque cadens «pater, o pater, auferor» inquit; clausurunt virides ora loquentis aquae.	Già si vedeva Samo a sinistra (e già lasciate indietro erano Nasso Paro e Delo amata dal dio di Claro) e a destra si vedevano Lebinto e Calimne ombreggiata di selve e Astipalea circondata da acque pescose, quando il ragazzo, fatto temerario dall'imprudenza dell'età, spinse più in su la rotta e lasciò il padre. Si allentano i legami: al cera, per la vicinanza al dio Sole, si scioglie e il moto delle braccia non regge più l'impalpabile vento. Atterrito guardò giù dal cielo la distesa marina e una notte di tremore e di paure venne a velargli gli occhi. La cera s'era sfatta: egli scuote le braccia ormai nude e trema e non ha nulla su cui sostenersi. Comincia la caduta, e cadendo: «Padre, padre, sono trascinato giù» gridò, e mentre parlava le acque verdi del mare gli chiusero la bocca.
II	3. <i>Icaro è morto</i> (II, 93-96)	Letteraria	At pater infelix nec iam pater «Icare» clamat, «Icare» clamat «ubi es, quoque sub axe volas? ». «Icare» clamabat, pinnae adspexit in undis; ossa tegit tellus, aequora nomen habent.	Il padre sventurato, non più padre ormai: «Icaro» grida, «Icaro, dove sei, sotto quale cielo stai volando?». «Icaro!» gridava: ma scorse le ali tra i flutti. La terra ora ricopre le sue ossa, e il mare ne conserva il nome.

## 9. IL MITO DI MELEAGRO NELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	<i>Antefatto</i> (VIII, 273-280)	Letteraria	Oenea namque ferunt pleni successibus anni primitias frugum Cereri, sua vina Lyaeo, Palladios flavae latices libasse Minervae; coeptus ab agricolis superos pervenit ad omnes ambitiosus honor: solas sine ture relictas praeteritae cessasse ferunt Latoidos aras. tangit et ira deos. 'at non inpune feremus, quaeque inhonoratae, non et dicemur inultae' inquit.	Narrano infatti che Eneo, in una buonissima annata, aveva offerto primizie di messi a Cerere, di vino a Bacco (è suo), succo d'olive alla bionda Minerva. Dopo gli dei campagnoli, un superbo omaggio fu reso a tutti i celesti: dicono che solo gli altari della figlia di Latona furono trascurati, restando senza tributo. L'ira tocca anche gli dei. «Non sopporterò l'onta, diranno che sono stata offesa, ma non che non mi sono vendicata» disse

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	1. <i>Il cinghiale calidonio</i> (VIII, 280-297)	Descrittiva	et Olenios ultorem spreta per agros misit aprum, quanto maiores herbida tauros non habet Epiros, sed habent Sicula arva minores: sanguine et igne micant oculi, riget horrida cervix, et setae similes rigidis hastilibus horrent: fervida cum rauco latos stridore per armos spuma fluit, dentes aequantur dentibus Indis, fulmen ab ore venit, frondes afflatibus ardent. is modo crescentes segetes proculcat in herba, nunc matura metit fleturi vota coloni et Cererem in spicis intercipit: area frustra et frustra exspectant promissas horrea messes. sternuntur gravidi longo cum palmite fetus bacaoque cum ramis semper frondentis olivae. saevit et in pecudes: non has pastorve canisve, non armenta truces possunt defendere tauri.	E mandò a vendicarla un cinghiale nei campi di Eneo, più grande dei tori dell'erbosio Epiro, più grande di quelli delle pianure di Sicilia. Gli occhi dardeggiano sangue e fuoco, il collo enorme è arruffato; [le setole stanno dritte come rigide aste, le setole stanno come un vallo con alta palizzata;] con sordo stridio una schiuma ribollente scorre per le ampie spalle, le zanne sembrano zanne d'avorio, un fulmine si sprigiona dalla bocca, l'alito brucia le fronde. Ora calpesta nell'erba le messi germoglianti, ora miete le speranze mature del contadino, che ne piangerà, privandolo del pane in cima alle spighe; invano le aie, invano i granai attendono le messi promesse, grappoli pieni e lunghi tralci sono abbattuti, e frutti e piante di ulivi sempreverdi. Inferisce anche sui greggi: pastore e cani non riescono a proteggerli, non torvi tori a proteggere le mandrie.
I	2. <i>Gli eroi che muovono alla caccia</i> (VIII, 298-317)	Letteraria	diffugiunt populi nec se nisi moenibus urbis esse putant tutos, donec Meleagros et una lecta manus iuvenum coiere cupidine laudis: Tyndaridae gemini, praestantes caestibus alter, alter equo, primaque ratis molitor Iason, et cum Pirithoo, felix concordia, Theseus, et duo Thestiadae prolesque Aphareia, Lynceus et velox Idas, et iam non femina Caeneus, Leucippusque ferox iaculoque insignis Acastus Hippothousque Dryasque et cretus Amyntore Phoenix Actoridaeque pares et missus ab Elide Phyleus. nec Telamon aberat magnique creator Achillis cumque Pheretiade et Hyanteo Iolao inpiger Eurytion et cursu invictus Echion Naryciusque Lexel Panopeusque Hyleusque feroxque Hippasus et primis etiamnum Nestor in annis, et quos Hippocoon antiquis misit Amyclis, Penelopaeque socer cum Parrhasio Ancaeo, Ampycidesque sagax et adhuc a coniuge tutus Oeclides nemorisque decus Tegeaea Lycae.	La gente scappa, e non si sentono al sicuro se non entro le mura cittadine, finché Meleagro e una scelta schiera di giovani non si uniscono nella speranza di gloria. I gemelli figli di Tindaro, campione di pugilato l'uno, d'equitazione l'altro, e Giasone ideatore della prima nave, e Teseo con Piritoo, felice sintonia, e i due figli di Testio, e i figli di Afareo, Linceo e il veloce Ida, e Ceneo ormai non più femmina, e il feroce Leucippo e Acasto campione di giavellotto, e Ippòtoo, e Driante, e Fenice figlio di Amintore, e i gemelli di Actore, e Fileo venuto dall'Elide. Non mancava neppure Telamone e il padre del grande Achille, e col figlio di Ferète, e con Iolao della lantide l'agile Eurizione, ed Echione imbattuto nella corsa, e Lèlege di Nàrice e Panopeo e Ileo e il fiero Ippaso, e Nèstore ancora nei suoi verdi anni, e quelli che Ippocoonte mandò da Amicle antica, e il suocero di Penelope con Anceo di Parràsia, e, indovino, il figlio di Ampice, e il figlio di Ecleo, non già in balia d'una moglie, e la donna di Tegea, gloria del bosco Liceo.
I	3. <i>L'amore per Atalanta</i> (VIII, 318-328)	Descrittiva	rasilis huic summam mordebat fibula vestem, crinis erat simplex, nodum conlectus in unum, ex umero pendens resonabat eburnea laevo telorum custos, arcum quoque laeva tenebat; talis erat cultu, facies, quam dicere vere virgineam in puero, puerilem in virgine possis. hanc pariter vidit, pariter Calydonius heros optavit renuente deo flammasque latentes hausit et 'o felix, siquem dignabitur' inquit 'ista virum!' nec plura sinis tempusque pudorque dicere: maius opus magni certaminis urguit.	Costei portava una veste fermata in alto da una lucida fibbia, i capelli semplici, legati da un unico nodo; alla spalla sinistra risuonava un'eburnea faretra, con la sinistra anche l'arco reggeva. Così era abbigliata. L'aspetto, potevi a ragione dirlo di vergine in un fanciullo, o di fanciullo in una vergine. Come la vide, l'eroe di Calidone all'istante la volle, sebbene il dio s'opponesse, si accese d'un fuoco nascosto e «O felice» esclamò «l'uomo che costei si degnerà di sposare!». Il momento e il pudore vietano d'aggiungere altro: maggiore impresa di maggiore impegno urgeva.
I	4. <i>La caccia</i> (VIII, 329-424)	Descrittiva	Silva frequens trabibus, quam nulla ceciderat aetas, incipit a plano devexaque prospicit arva: quo postquam venere viri, pars retia tendunt, vincula pars adimunt canibus, pars pressa sequuntur signa pedum, cupiuntque suum reperire periculum. concava vallis erat, quo se demittere rivi adsuerant pluvialis aquae; tenet ima lacunae lenta salix ulvaeque leves iuncique palustres viminaeque et longa parvae sub harundine cannae: hinc aper excitus medius violentus in hostes fertur, ut excussis elisi nubibus ignes. sternitur incursu nemus, et propulsa fragorem silva dat: exclamant iuvenes praetentaque forti tela tenent dextra lato vibrantia ferro. ille ruit spargitque canes, ut quisque furenti obstat, et obliquo latrantes dissipat ictu. cuspis Echionio primum contorta lacerto vana fuit truncoque dedit leve vulnus acerno;	Un bosco fitto di tronchi, che mai era stato sfrondata, iniziava in piano e sovrastava la campagna declinante. Qui giunti gli uomini, alcuni tendono le reti, altri tolgono i guinzagli ai cani, altri seguono le impronte lasciate cercando di stanare quel pericolo vivente. C'era una cacava valle, dove usavano confluire i rivi di acqua piovana: in basso, una laguna fitta di molli salici ed erbe leggere e giunchi palustri e vimini e piccole canne sotto canne più alte. Di lì il cinghiale stanato fa impeto sui nemici, come lampo che sprigiona da nubi che si sono scontrate. Il bosco è abbattuto dal suo attacco, la selva rimbomba dallo scompiglio: gridano i giovani e tengono puntate con salda mano le lance scintillanti dal largo ferro. Quello s'avventa, sbrana i cani, chiunque osi opporsi alla sua furia, e li disperde tra i latrati con obliqui fendenti. La prima lancia vibrata dal braccio d'Echione andò a vuoto, il tronco di un acero fu appena scalfito.

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
			<p>proxima, si nimiis mittentis viribus usa non foret, in tergo visa est haesura petito: longius it; auctor teli Pagasaeus Iason. ‘Phoebe,’ ait Ampycides, ‘si te coluique colloque, da mihi, quod petitur, certo contingere telo!’ qua potuit, precibus deus adnuit: ictus ab illo est, sed sine vulnere aper: ferrum Diana volanti abstulerat iaculo; lignum sine acumine venit. ira feri mota est, nec fulmine lenius arsit: emicat ex oculis, spirat quoque pectore flamma, utque volat moles adducto concita nervo, cum petit aut muros aut plenas milite turres, in iuvenes certo sic impete vulnificus sus fertur et Hippalmon Pelagonaque, dextra tuentes cornua, prosternit: socii rapuere iacentes; at non letiferos effugit Enaesimus ictus Hippocoonte satus: trepidantem et terga parantem vertere succiso liquerunt poplite nervi. forsitan et Pylus citra Troiana perisset tempora, sed sumpto posita conamine ab hasta arboris insiluit, quae stabat proxima, ramis despexitque, loco tutus, quem fugerat, hostem. dentibus ille ferox in querno stipite tritis inminet exitio fidensque recentibus armis Eurytidae magni rostro femur hausit adunco. at gemini, nondum caelestia sidera, fratres, ambo conspicui, nive candidioribus ambo vectabantur equis, ambo vibrata per auras hastarum tremulo quatiebant spicula motu. vulnera fecissent, nisi saetiger inter opacas nec iaculis isset nec equo loca pervia silvas. persequitur Telamon studioque incautus eundi pronus ab arborea cecidit radice retentus. dum levat hunc Peleus, celerem Tegeaea sagittam inposuit nervo sinuatoque expulit arcu: fixa sub aure feri summum destrinxit harundocorpus et exiguo rubefecit sanguine saetas; nec tamen illa sui successu laetior ictus quam Meleagros erat: primus vidisse putatur et primus sociis visum ostendisse cruorem et ‘meritum’ dixisse ‘feres virtutis honorem.’ erubuere viri seque exhortantur et addunt cum clamore animos iaciuntque sine ordine tela: turba nocet iactis et, quos petit, impedit ictus. ecce furens contra sua fata bipennifer Arcas ‘discite, femineis quid tela virilia praestent, o iuvenes, operique meo concedite!’ dixit. ‘ipsa suis licet hunc Latonia protegat armis, invita tamen hunc perimet mea dextra Diana.’ talia magniloquo tumidus memoraverat ore ancipitemque manu tollens utraque securim institerat digitis pronos suspensus in ictus: occupat audentem, quaque est via proxima leto, summa feros geminos dextera ad inguina dentes. concidit Ancaeus glomerataque sanguine multo viscera lapsa fluunt: madefacta est terra cruore. ibat in adversum proles Ixionis hostem Pirithous valida quatiens venabula dextra; cui ‘procul’ Aegides ‘o me mihi carior’ inquit ‘pars animae consiste meae! licet minus esse fortibus: Ancaeo nocuit temeraria virtus.’ dixit et aerata torsit grave cuspide cornum; quo bene librato votique potente futuro obstitit aesculea frondosus ab arbore ramus. misit et Aesonides iaculum: quod casus ab illo vertit in inmeriti fatum latrantis et inter ilia coniectum tellure per ilia fixum est. at manus Oenidae variat, missisque duabus hasta prior terra, medio stetit altera tergo.</p>	<p>La seconda, se non fosse stata scagliata con forza eccessiva, parve quasi conficcarsi nel dorso, come voleva: ma finì oltre. Il tiro era stato di Giasone di Pagase. «Febo» disse il figlio di Ampice, «se ti ho onorato e ti onoro, dammi di cogliere il bersaglio con un colpo preciso!». Per quel che poté, il dio esaudi la preghiera: il cinghiale fu colpito, ma non ferito: Diana aveva tolto il ferro alla lancia in volo – il legno arrivò senza punta. L’ira della belva, aizzata, sprigiona come fulmine: lampeggia dagli occhi, alita pure dal petto una fiamma. E come un macigno scagliato da nerbo teso vola, abbattendosi su mura o torri piene di armati, così il cinghiale si slancia a testa bassa contro i giovani per ferirli, e stende Ippalmo e Pelagone, schierati sul fianco destro: i compagni li trascinano via inerti. Ma non sfugge ai colpi mortali Enesimo, figlio di Ippocoonte: colpito al ginocchio mentre, colto dal panico cerca di fuggire, gli si sciogliono i tendini. E forse anche l’eroe di Pilo sarebbe morto prima della guerra di Troia, se, puntata la lancia in terra e preso lo slancio, non fosse balzato sui rami d’un albero vicino, guardando dall’alto e al sicuro il nemico cui voleva sottrarsi. Quello, infuriato, s’accanisce con le zanne arrotondate sul tronco per ucciderlo, e forte delle armi rinnovate colpisce al femore il grande figlio di Eurito con zanna acuminata. Qui i due gemelli, non ancora stelle del cielo, ma entrambi possenti, correvano entrambi su cavalli più bianchi della neve, entrambi brandivano lance con tremulo moto vibranti nell’aria. Avrebbero colto la belva villosa, se questa non si fosse addentrata in una selva oscura, per luoghi impervi a lance e cavalli. Lo insegue Telamone, ma nella foga non bada a dove va, cade bocconi trattenuto dalla radice di una pianta. Mentre Peleo lo rialza, la ragazza di Tegea incocca una rapida freccia, tende, scocca: la freccia si conficca sotto l’orecchio della belva, ferisce il dorso e macchia le setole di un po’ di sangue. Tuttavia, non fu più contenta lei del colpo di quanto non lo fu Meleagro: fu lui, come sembra, il primo a vedere, il primo a mostrare ai compagni il sangue dicendo: «Giustamente andrà a te il vanto dell’impresa!». Gli uomini arrossiscono, si esortano a vicenda, con grida si rincuorano, scagliano lance alla rinfusa. La ressa ostacola i tiri, impedisce che vadano a segno. Ecco l’arcade, armato di doppia scure, adirato, a proprio danno, «Imparate» disse, «giovani, quanto i colpi maschili siano meglio di quelli femminili, su fatemi largo! La figlia di Latona protegga pure la belva con le sue armi: anche se Diana non vuole, morrà per mia mano!». Queste cose diceva con superbe parole, pieno di boria, e con entrambe le mani levando la doppia scure stava sulle punte dei piedi, le braccia pronte a vibrare: ma la belva precede il temerario, gli conficca le zanne nell’inguine in alto, la via più breve alla morte. Anceo stramazza i visceri raggrumati di molto sangue si riversano fuori, la terra ne è intrisa. Affronta a viso aperto il nemico Piritoo, figlio d’Issione, agitando nella mano vigorosa una picca. A lui «Va’ via!» disse il figlio di Egeo, «tu che mi sei più caro di me stesso! fermati, parte della mia anima! Anche lo stare a distanza è dei coraggiosi: ad Anceo non è giovato un coraggio temerario». E scagliò la pesante asta di corniolo dalla punta di bronzo. Il tiro è ben calibrato e votato al successo, ma s’imbatte in un ramo frondoso di farnia. Anche il figlio di Esone scaglia l’asta, che il caso dirotta su un incolpevole cane abbaiente: colpisce il bacino, attraversa il bacino e si conficca nel suolo. La mano del figlio di Eneo ha varia fortuna. Scaglia due lance, una si ficca in terra, l’altra nel dorso.</p>

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
			nec mora, dum saevit, dum corpora versat in orbem stridentemque novo spumam cum sanguine fundit, vulneris auctor adest hostemque inritat ad iram splendidaque adversos venabula condit in armos. gaudia testantur socii clamore secundo victricemque petunt dextrae coniungere dextram inmanemque ferum multa tellure iacentem mirantes spectant neque adhuc contingere tutum esse putant, sed tela tamen sua quisque cruentat.	Senza indugio, mentre quello si dibatte, mentre gira su sé stesso ed erutta bava ribollente mista a sangue recente, il feritore gli è sopra, aizza l'ira della belva, gli ficca tra le scapole la picca lucente. I compagni esprimono gioia con grida d'assenso, cercano a gara di stringer la mano al vincitore, e ammirano la belva immane che giace per lungo spazio di terra, e ancora non si azzardano a toccarla, sebbene ciascuno intinga nel suo sangue la propria arma.
II	1. <i>La donazione delle spoglie ad Atalanta</i> (VIII, 425-436)	Descrittiva	Ipse pede inposito caput exitiabile pressit atque ita 'sume mei spolium, Nonacria, iuris,' dixit 'et in partem veniat mea gloria tecum.' protinus exuvias rigidis horrentia saetis terga dat et magnis insignia dentibus ora. illi laetitiae est cum munere muneris auctor; invidere alii, totoque erat agmine murmur. e quibus ingenti tendentes braccia voce 'pone age nec titulos intercipe, femina, nostros,' Thestiadae clamant, 'nec te fiducia formae decipiat, ne sit longe tibi captus amore auctor,' et huic adimunt munus, ius muneris illi.	Lui pose il piede sul capo tremendo e così «Prendi il trofeo, è mio di diritto, fanciulla di Nonacria» disse, «e la mia gloria sia divisa con te». E subito le consegna le spoglie, la pelle irta di setole, la testa decorata da quei denti enormi. Lei è felice sia del dono che dell'autore del dono. Ma gli altri sono invidiosi, la schiera è tutta un mormorio. Avanzano i figli di Testio e tendono le braccia gridando a gran voce «Metti giù, forza, ragazza, ciò che ci spetta! E non illuderti che, perché sei bella, possa qualcosa in tuo aiuto il tuo sostenitore innamorato». E a lei tolgono il dono, a lui il diritto di farlo.
II	2. <i>Lo scontro con i Testiadi</i> (VIII, 437-444)	Descrittiva	non tulit et tumida frendens Mavortius ira 'discite, raptos alieni' dixit 'honoris, facta minis quantum distent,' hausitque nefando pectora Plexippi nil tale timentia ferro. Toxea, quid faciat, dubium pariterque volentem ulcisci fratrem fraternaue fata timentem haud patitur dubitare diu calidumque priori caede recalcitavit consorti sanguine telum.	Non tollero, l'eroe caro a Marte, e fremendo d'ira «Ora vedrete, ladri della gloria altrui» disse, «quant'è diverso il minacciare dal fare», e con ferro nefando trapassa il petto a Plesippo che proprio non se l'aspetta. Né lascia a lungo nel dubbio Tosseo, incerto su che fare, bramoso di vendicare il fratello, ma anche atterrito di fare la sua stessa fine: la lancia, calda della morte precedente, la riscalda nel sangue del congiunto.
III	1. <i>La vendetta di Altea</i> (VIII, 445-525)	Letteraria	Dona deum templis nato victore ferebat, cum videt exstinctos fratres Althaea referri. quae plangore dato maestis clamoribus urbem inplet et auratis mutavit vestibibus atras; at simul est auctor necis editus, excidit omnis luctus et a lacrimis in poenae versus amorem est. Stipes erat, quem, cum partus enixa iaceret Thestias, in flammam triplices posuere sorores staminaque inpresso fatalia pollice nentes 'tempora' dixerunt 'eadem lignoque tibi, o modo nate, damus.' quo postquam carmine dicto excessere deae, flagrantem mater ab igne eripuit ramum sparsitque liquentibus undis. ille diu fuerat penetralibus abditus imis servatusque tuos, iuvenis, servaverat annos. protulit hunc genetrix taedasque et fragmina poni imperat et positos inimicos admovet ignes. tum conata quater flammis inponere ramum coepta quater tenuit: pugnat materque sororque, et diversa trahunt unum duo nomina pectus. saepe metu sceleris pallebant ora futuri, saepe suum fervens oculis dabat ira ruborem, et modo nescio quid similis crudele minanti vultus erat, modo quem misereri credere posses; cumque ferus lacrimas animi siccaverat ardor, inveniebantur lacrimae tamen, utque carina, quam ventus ventoque rapit contrarius aestus, vim geminam sentit parietque incerta duobus, Thestias haud aliter dubiis affectibus errat inque vices ponit positamque resuscitat iram. incipit esse tamen melior germana parente et consanguineas ut sanguine leniat umbras, impietate pia est.	La madre del vincitore, Altea, stava recando doni ai templi degli dei quando vede riportare le salme dei propri fratelli. Battendosi il petto, con meste grida riempie la città, e muta le vesti dorate in vesti di lutto. Ma appena si sa il nome dell'autore del delitto, lascia ogni lutto e le lacrime diventano sete di vendetta. C'era un pezzo di legno che, quando la figlia di Testio era ancora allattata dal parto, le tre sorelle avevano posto nel fuoco mentre col pollice filavano il filo del destino: «La stessa durata» dissero «assegniamo, neonato, a te e al legno». Detta la formula, le dee se ne erano andate, la madre aveva tolto dal fuoco il tizzone che bruciava e l'aveva cosperso di acqua corrente. Quello era rimasto a lungo celato nei recessi più nascosti e, così protetto, ti aveva protetto la vita, o ragazzo. La madre lo tolse, ordinò di approntare rami resinosi e stecchi, e quando la catastrofe fu pronta vi diede fuoco con rabbia. Quattro volte cercò di porre il ramo sul fuoco, quattro volte si trattenne: combattono in lei madre e sorella, un unico cuore è tratto dai due ruoli in parti contrarie. Più volte il suo volto si sbianca per tema del delitto imminente, più volte l'ira infuocata le arrossa lo sguardo, e ora il suo volto par minacciare cose tremende, ora diresti che sta per aver compassione. E quando l'ardore selvaggio dell'animo le prosciuga le lacrime, altre ancora ne trova. E come una nave, trascinata dal vento e da un gorgo opposto a quel vento, sente entrambe le forze e a entrambe incerta ubbidisce, non altrimenti la Testiade ondeggia tra opposto sentire e, a turno, l'ira depone e, deposta l'ira, si riaccende. Comincia tuttavia a essere migliore sorella che madre, e, per lenire le ombre dei suoi consanguinei col sangue, pia nell'empietà.



Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
			<p>nam postquam pestifer ignis convaluit, ‘rogus iste cremet mea viscera’ dixit, utque manu dira lignum fatale tenebat, ante sepulcrales infelix adstitit aras ‘poenarum’ que ‘deae triplices, furialibus,’ inquit ‘Eumenides, sacris vultus advertite vestros! ulciscor facioque nefas; mors morte pianda est, in scelus addendum scelus est, in funera funus: per coacervatos pereat domus in pia luctus! an felix Oeneus nato victore fruatur, Thestius orbus erit? melius lugebitis ambo. vos modo, fraterni manes animaeque recentes, officium sentite meum magnoque paratas accipite inferias, uteri mala pignora nostri! ei mihi! quo rapior? fratres, ignoscite matri! deficiunt ad coepta manus: meruisse fatemur illum, cur pereat; mortis mihi displicet auctor. ergo in puerum feret vivusque et victor et ipso successu tumidus regnum Calydonis habebit, vos cinis exiguus gelidaeque iacebitis umbrae? haud equidem patiar: pereat sceleratus et ille spemque patris regnumque trahat patriaeque ruinam! mens ubi materna est? ubi sunt pia iura parentum et quos sustinui bis mensum quinque labores? o utinam primis arsissem ignibus infans, idque ego passa forem! vixisti munere nostro; nunc merito moriere tuo! cape praemia facti bisque datam, primum partu, mox stipite raptu, redde animam vel me fraternis adde sepulcris! et cupio et nequeo. quid agam? modo vulnera fratrum ante oculos mihi sunt et tanta caedis imago, nunc animum pietas maternaque nomina frangunt. me miseram! male vincetis, sed vincite, fratres, dummodo, quae dederam vobis, solacia vosque ipsa sequar!’ dixit dextraque aversa trementi funereum torrem medios coniecit in ignes: aut dedit aut visus gemitus est ipse dedisse stipes, ut invitis conreptus ab ignibus arsit. Inscius atque absens flamma Meleagros ab illa uritur et caecis terrerem viscera sentit ignibus ac magnos superat virtute dolores. quod tamen ignavo cadat et sine sanguine leto, maeret et Ancaei felicia vulnera dicit grandaeque patrem fratresque piasque sorores cum gemitu sociamque tori vocat ore supremo, forsitan et matrem. crescunt ignisque dolorque languescuntque iterum; simul est exstinctus uterque, inque leves abiit paulatim spiritus auras paulatim cana prunam velante favilla.</p>	<p>Quando infatti il fuoco esiziale ha ben preso, «Questo rogo bruci la carne della mia carne!» disse e, stringendo in mano, spietata, il legno fatale, la sciagurata, stando davanti all’altare sepolcrale, «O triplici dee della vendetta» disse, «Eumenidi, volgete il vostro volto al rito infernale! Una colpa vendico e commetto: la morte va espiata con la morte, a delitto va aggiunto delitto, a funerale funerale. Che l’empia casa si estingua per accumulo di lutti! Perché Eneo dovrebbe gioire del figlio vincitore, mentre Testio è privato dei suoi? Meglio che piangiate entrambi! Ma voi, anime dei miei fratelli, ombre recenti, non trascurate il mio rito e accogliete quest’offerta così grande, malo frutto del mio grembo. Ahimè, cosa sto facendo! Perdonate fratelli: sono una madre! La mano non ce la fa! Lui merita la morte, lo ammetto: ma mi angoscia chi gliela deve dare. E dunque resterà impunito, e vivo e vincitore e, anzi, trionfo di quel successo, diventerà re di Calidone, mentre voi giacerete, pugno di cenere, gelide ombre? Non potrò sopportarlo. Muoia lo scellerato, e tragga con sé in rovina le speranze del padre, il regno, la patria! Ma dov’è il cuore di madre? Dove la bontà del genitore? E il peso della gravidanza di nove mesi? O se tu fossi riarso appena nato al fuoco di allora, e io l’avessi permesso! Sei vissuto per mia intercessione ora morrai per tua colpa! Prendi il premio di ciò che hai fatto e rendimi la vita che ti ho dato due volte – col parto e togliendo il tizzone –, oppure spedisci anche me nella tomba insieme ai fratelli! Voglio e non voglio. Che fare? Ora ho davanti agli occhi le ferite dei fratelli, l’immagine dell’orribile strage, ora l’amore e il nome di madre mi spezzano il cuore. Me infelice! Vincerete male, fratelli, ma vincerete, purché io stessa segua voi e colui che vi offro espiando». Disse, e con mano tremante, girandosi altrove, gettò il tizzone di morte in mezzo al fuoco. Il legno emise un gemito, o sembrò farlo, e subito avvolto dalle fiamme, pur riluttanti, tutto bruciò. Ignaro, lontano da quelle fiamme, Meleagro tuttavia ne arde, da un fuoco misterioso sente le viscere bruciare, con coraggio sopporta il lancinante dolore. Di cadere d’una morte vigliacca e senza versare una goccia di sangue molto si duole e dice fortunate le ferite di Anceo, e invoca, con le ultime parole, il vecchio padre, i fratelli, le pie sorelle, la sposa e, forse, persino al madre. Crescono il fuoco e il dolore, poi decrescono insieme: insieme muoiono entrambi. Lo spirito vitale si disperde pian piano per l’aria lieve, pian piano la cenere imbianca velando la brace.</p>
III	2. <i>Il compianto per la morte di Meleagro</i> (VIII, 526-541)	Descrittiva	<p>Alta iacet Calydon: lugent iuvenesque senesque, vulgusque proceresque gemunt, scissaeque capillos planguntur matres Calydonides Eueninae; pulvere canitiem genitor vultusque seniles foedat humi fusus spatiosumque increpat aevum. nam de matre manus diri sibi conscia facti exegit poenas acto per viscera ferro. non mihi si centum deus ora sonantia linguis ingeniumque capax totumque Helicon dedit, tristia persequerem miserarum fata sororum. inmemores decoris liventia pectora tundunt, dumque manet corpus, corpus refoventque fovantque, oscula dant ipsi, posito dant oscula lecto. post cinerem cineres haustos ad pectora pressant adfusaeque iacent tumulo signataque saxo nomina complexae lacrimas in nomina fundunt.</p>	<p>Prostrata è l’erta Calidone: piangono giovani e vecchi, gemono popolo e nobili, le matrone d’Eveno calidonio si strappano i capelli, si battono il petto. Il padre, steso a terra, imbratta la canizie e il vecchio volto con la polvere, maledice d’aver troppo vissuto. La madre, infatti, ha già pagato il fio del suo orrendo delitto conficcandosi una spada nel ventre. Neppure se il dio m’avesse dato cento lingue risuonanti e un ingegno all’altezza e l’intero Elicona, potrei riferire le tristi parole delle infelici sorelle. Dimentiche d’ogni decoro si battono il petto illividito, e, finché ancora c’è il corpo, il corpo scaldano ancora e ancora, e danno baci a lui, danno baci al catafalco. Dopo la cremazione, si premono al petto manciate di cenere, si abbandonano a lungo sulla tomba, avvinte alla lapide col nome, sul nome lacrime spargendo.</p>

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
III	3. <i>La metamorfosi</i> (VIII, 542-546)	Descrittiva	quas Parthaoniae tandem Latonia clade exsatiata domus praeter Gorgenque nurumque nobilis Alcmenae natis in corpore pennis adlevat et longas per brachia porrigit alas corneaeque ora facit versasque per aera mittit.	La figlia di Latona, sazia alfine di vedere annientata (tranne Gorge e la nuora della nobile Alcmena) la casa di Portaone fa spuntare piume sui loro corpi e le solleva, lungo le braccia affusolate pone le ali, rende cornee le bocche, così mutate le manda nel cielo.

## 10. IL MITO DI VENERE E ADONE NELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	<i>Metamorfosi</i>	Traduzione*
I	1. <i>La nascita di Adone</i> (X, 503-518)	Descrittiva	At male conceptus sub robore creverat infans quaerebatque viam, qua se genetrix relicta exsereret; media gravidus tumet arbore venter. tendit onus matrem; neque habent sua verba dolores, nec Lucina potest parientis voce vocari. nitenti tamen est similis curvataque crebros dat gemitus arbor lacrimisque cadentibus umet. constitit ad ramos mitis Lucina dolentes admovitque manus et verba puerpera dixit: arbor agit rimas et fissa cortice vivum reddit onus, vagitque puer; quem mollibus herbis naides inpositum lacrimis unxere parentis. laudaret faciem Livor quoque; qualia namque corpora nudorum tabula pinguntur Amorum, talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus, aut huic adde leves, aut illis deme pharetras	Ma intanto sotto il legno la mal concepita creatura era cresciuta, e cercava per dove liberarsi della madre e venire alla luce. Il gravido ventre è rigonfio nel mezzo dell'albero: la madre è tesa dal peso, ma le doglie non possono esser dette a parole, né Lucina può essere invocata dalla voce della partoriente. Tuttavia sembra sotto travaglio, l'albero, e curvato geme di continuo ed è tutto imperlato di lacrime. La buona Lucina si ferma accanto ai rami dolenti, avvicina le mani, pronuncia la formula del parto. La corteccia dell'albero si fessura, e dalla fessura viene alla luce un essere vivo. Il piccolo vaghisce, le Naiadi lo depongono sulla tenera erba e lo ungono con le lacrime della madre. Perfino l'Invidia lo loderebbe, da quanto è bello: era infatti identico di corpo a quei nudi amorini che si dispongono nei quadri, con una sola differenza nell'abbigliamento, una piccola faretra: aggiungila a lui, o togliila a loro.
I	2. <i>L'innamoramento di Venere</i> (X, 519-532)	Descrittiva	Labitur occulte fallitque volatilis aetas, et nihil est annis velocius: ille sorore natus avoque suo, qui conditus arbore nuper, nuper erat genitus, modo formosissimus infans, iam iuvenis, iam vir, iam se formosior ipso est, iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes. namque pharetratus dum dat puer oscula matri, inscius exstanti destrinxit harundine pectus; laesa manu natum dea reppulit: altius actum vulnus erat specie primoque fefellerat ipsam. capta viri forma non iam Cythereia curat litora, non alto repetit Paphon aequore cinctam piscosamque Cnidon gravidamve Amathunta metallis; abstinet et caelo: caelo praefertur Adonis	Vola via, ingannandoti senza parere, e nulla è più veloce degli anni. Il bimbo, nato dalla sorella e dal nonno, fino ad ora nascosto in un tronco, ecco che è nato, è già un bellissimo fanciullo, ormai è un giovane, un uomo, già supera se stesso in bellezza, già piace a Venere in persona, ripagandola della passione materna. Un giorno infatti, il fanciullo con la faretra, mentre bacia la madre la ferisce inavvertitamente al petto con una freccia che sporgeva: la dea respinge il figlio con la mano, ma la ferita era più profonda di quanto pareva, anche se all'inizio non ci aveva fatto caso. Ammalata dalla bellezza del fanciullo, più non cura le spiagge di Citera, più non vola a Pafos circondata dal profondo mare, né a Cnido pescosa, o ad Amatunte, gravida di metalli; e trascura anche cielo: al cielo preferisce Adone.

Atto	Scena	Valenza	Metamorfosi	Traduzione*
I	3. <i>Venere e Adone amanti</i> (X, 533-559)	Letteraria	hunc tenet, huic comes est adsuetaque semper in umbra indulgere sibi formamque augere colendo per iuga, per silvas dumosaque saxa vagatur fine genus vestem ritu succincta Dianae hortaturque canes tutaeque animalia praedae, aut pronos lepores aut celsum in cornua cervum aut agitat dammas; a fortibus abstinet apris raptosque lupos armatosque unguibus ursos vitat et armenti saturatos caede leones. te quoque, ut hos timeas, siquid prodesse monendo possit, Adoni, monet, “fortis” que “fugacibus esto” inquit; “in audaces non est audacia tuta. parce meo, iuvenis, temerarius esse periclo, neve feras, quibus arma dedit natura, lacesse, stet mihi ne magno tua gloria. non movet aetas nec facies nec quae Venerem movere, leones saetigerosque sues oculosque animosque ferarum. fulmen habent acres in aduncis dentibus apri, impetus est fulvis et vasta leonibus ira, invisumque mihi genus est.” quae causa, roganti “dicam,” ait “et veteris monstrum mirabere culpa. sed labor insolitus iam me lassavit, et, ecce, opportuna sua blanditur populus umbra, datque torum caespes: libet hac requiescere tecum” (et requievit) “humo” pressitque et gramen et ipsum inque sinu iuvenis posita cervice reclinis sic ait ac mediis interserit oscula verbis:	Sta con lui, va con lui, e lei che sempre soleva starsene comoda all’ombra, tutta dedita a farsi più bella, s’aggira adesso per valli, per selve, per rocce e cespugli, con la veste tirata sopra al ginocchio al modo di Diana, e aizza i cani, inseguendo prede inoffensive, o lepri fuggitive, o un cervo dalle ampie corna, o anche caprioli: si astiene dai forti cinghiali, evita i lupi predaci, gli orsi armati di unghie, e i leoni appagati da stragi di armenti. E anche te, Adone, ammonisce di temerli, sperando che tu ascolti ai suoi consigli, e “Sii prode con le bestie che scappano!” aggiunge “con le coraggiose, il coraggio è malsicuro. Evita, o giovane, di fare il temerario con rischio anche mio, non sfidare belve che la natura ha dotato di armi, che non mi costi troppo cara la tua gloria. L’età, l’aspetto, quelle doti che han sedotto anche me, Venere, non incantano i leoni e gli irsuti cinghiali, non gli occhi e il cuore delle fiere. Gli spietati cinghiali hanno fulmini nelle zanne ricurve, i fulvi leoni sono aggressivi e d’immensa ferocia, sì, io li detesto”. Perhè mai, lui chiede. “Te lo dirò” fa lei, “stupirai di un’antica colpapagata con uno strano prodigio. Ma questa insolita occupazione mi ha già stancato, ed ecco, in buon punto, un pioppo ci invita con la sua ombra, e l’erba ci offre un giaciglio: qui vorrei di riposarmi con te” – e si sdraia – “per terra”, appoggiandosi all’erba e a lui. Posato il capo in grembo al giovane reclino, così dice, mescolando i baci alle parole:
II	1. <i>La morte di Adone</i> (X, 708-723)	Descrittiva	Illa quidem monuit iunctisque per aera cynnis carpit iter, sed stat monitis contraria virtus. forte suem latebris vestigia certa secuti excivere canes, silvisque exire parantem fixerat obliquo iuvenis Cinyreus ictu. protinus excussit pando venabula rostro sanguine tincto suo trepidumque et tuta petentem trux aper insequitur totosque sub inguine dentes abdidit et fulva moribundum stravit harena. vecta levi curru medias Cytherea per auras Cypron olorinis nondum pervenerat alis: agnovit longe gemitum morientis et albas flexit aves illuc, utque aethere vidit ab alto exanimem inque suo iactantem sanguine corpus, desiluit pariterque sinum pariterque capillos rupit et indignis percussit pectora palmis.	Così lo ammonisce, e aggiogati i cigni riprende il suo viaggio per l’aria. Purtroppo il coraggio non sopporta ammonimenti. Per caso i cani, seguendo nel fitto del bosco tracce evidenti, stanarono un cinghiale, e mentre quello usciva allo scoperto il figlio di Cinira lo trafisse con un colpo traverso. Subito con l’ampio rostro il truce cinghiale scalza il giavellotto macchiato del suo sangue e si mette a inseguire il giovane spaventato che cerca scampo, gli affonda le zanne nell’inguine e lo abbatte già quasi morto nella bionda rena. Portata sul suo lieve carro attraverso l’etere da ali di cigno, Venere a Cipro non era ancora arrivata: da lontano riconobbe il gemito del moribondo, e invertì il volo dei candidi uccelli. E quando dall’alto cielo vide quel corpo esanime che si dibatteva nel suo stesso sangue, saltò giù e si strappò le vesti, e si strappò i capelli e si batté il petto con mani inadatte.
II	2. <i>La metamorfosi di Adone</i> (X, 724-739)	Descrittiva	questaque cum fati “at non tamen omnia vestri iuris erunt” dixit. “luctus monumenta manebunt semper, Adoni, mei, repetitaeque mortis imago annua plangoris peraget simulamina nostri; at cruor in florem mutabitur. an tibi quondam femineos artus in olentes vertere mentas, Persephone, licuit: nobis Cinyreus heros invidiae mutatus erit?” sic fata cruorem nectare odorato sparsit, qui tinctus ab illo intumuit sic, ut fulvo perlucida caeno surgere bulla solet, nec plena longior hora facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus, qualem, quae lento celant sub cortice granum, punica ferre solent; brevis est tamen usus in illo; namque male haerentem et nimia levitate caducum excutunt idem, qui praestant nomina, venti.’	Lamentandosi col destino, “Non credere di poter decidere ogni cosa” disse. “Un ricordo del mio lutto rimarrà, Adone, per sempre, la scena della tua morte ogni anno si ripeterà commemorando il mio cordoglio. Il tuo sangue sarà mutato in fiore. Se un giorno, Persefone, ti fu dato di mutare le femminee membra in menta profumata, chi potrà rimproverarmi di aver mutato il figlio di Cinira?”. Così disse, e sparse nettare odoroso sul sangue versato: al contatto, il sangue cominciò gonfiarsi, così come nel fango giallastro si formano diafane bolle. Un’ora intera ancora non era passata, che un fiore sorse dal sangue e dello stesso colore, simile a quello del melograno, che sotto la tenace corteccia cela infiniti granelli. Tuttavia, te lo godi per poco: mal radicato e fragile per troppa leggerezza, deve il suo nome a quei medesimi venti che lo distruggono.

## 11. IL MITO DI POLIFEMO E GALATEA NELLE *METAMORFOSI* DI OVIDIO

Atto	Scena	Valenza	<i>Metamorfosi</i>	Traduzione*
I	<i>1. Galatea narra a Scilla la propria storia</i> (XIII, 749-763)	Letteraria	Nereis his contra resecuta Crataeide natam est: ‘Acis erat Fauno nymphaque Symaethide cretus magna quidem patrisque sui matrisque voluptas, nostra tamen maior; nam me sibi iunxerat uni. pulcher et octonis iterum natalibus actis signarat teneras dubia lanugine malas. hunc ego, me Cyclops nulla cum fine petebat. nec, si quaesieris, odium Cyclopi amorne Acidis in nobis fuerit praesentior, edam: par utrumque fuit. pro! quanta potentia regni est, Venus alma, tui! nempe ille inmitis et ipsis horrendus silvis et visus ab hospite nullo inpune et magni cum dis contemptor Olympi, quid sit amor, sentit validaque cupidine captus uritur oblitus pecorum antrorumque suorum.	A Scilla la Nereide Galatea queste cose racconta: “Acì era figlio di Fauno e della ninfa Simetide, gioia grande del padre e della madre, ma ancora maggiore per me: l’unico che mi abbia a sé legata. Acì era bello e i sedici anni appena compiuti coprivano di leggera peluria le tenere guance. Di un amore infinito io ardevo per lui, ma a sua volta il Ciclope spasimava per me, e se tu mi chiedessi cos’era in me più forte, se l’odio pel Ciclope o l’amore per Acì, direi di pari forza questi due sentimenti. Oh, quanta è la potenza del tuo regno, Venere genitrice! Quell’essere feroce che incute terrore perfino alle selve, che nessuna persona può vedere senza correre il rischio della vita, che disprezza l’Olimpo e i suoi numi, costui sente la forza dell’amore e preso da spasimo intenso s’infiama e più non pensa alle sue greggi e alle sue caverne.
I	<i>2. La forza dell’amore: la toeletta di Polifemo</i> (XIII, 764-777)	Letteraria	iamque tibi formae, iamque est tibi cura placendi, iam rigidos pectis rastris, Polypheme, capillos, iam libet hirsutam tibi falce recidere barbam et spectare feros in aqua et componere vultus. caedis amor feritasque sitisque immensa cruoris cessant, et tutae veniuntque abeuntque carinae. Telemus interea Siculam delatus ad Aetnen, Telemus Eurymides, quem nulla fefellerat ales, terribilem Polyphemem adit “Lumen” que, “quod unum fronte geris media, rapiet tibi” dixit “Ulixes.” risit et “O vatium stolidissime, falleris”, inquit, “altera iam rapuit.” sic frustra vera monentem spernit et aut gradiens ingenti litora passu degravat, aut fessus sub opaca revertitur antra.	Ora curi il tuo aspetto, Polifemo, e cerchi di piacere, di pettinarti quegli irti capelli, ora ti piace tagliarti con un falchetto l’irsuta barba e specchiare nell’acqua la tua selvatichezza, per rendere il tuo volto meno truce. Il gusto delle stragi, la ferocia e la sete di sangue smisurata svaniscono e le navi giungono e partono sicure. Un giorno Telemo, sospinto verso l’Etna, Telemo, figlio di Eurimo, che mai un presagio aveva fallito, va dallo spaventoso Polifemo e gli dice: “Quell’unico occhio che porti in mezzo alla fronte da Ulisse ti verrà strappato”. Lui ride e risponde: “Ti sbagli, stupidissimo indovino: un’altra creatura mi ha già accecato”. Così disprezza chi invano lo avverte e gli svela gli eventi futuri, e camminando a gran passi, grava sulla spiaggia oppure stanco si rifugia nel proprio antro oscuro.
II	<i>1. Il canto d’amore</i> (XIII, 778-869)	Descrittiva	prominet in pontum cuneatus acumine longo collis (utrumque latus circumfluit aequoris unda): huc ferus adscendit Cyclops mediusque resedit; lanigerae pecudes nullo ducente secutae. cui postquam pinus, baculi quae praebuit usum, ante pedes posita est antennis apta ferendis sumptaque harundinibus compacta est fistula centum, senserunt toti pastoria sibila montes, senserunt undae; latitans ego rupe meique Acidis in gremio residens procul auribus hausit talia dicta meis auditaque mente notavi:	Un colle si protende verso il mare, come un lungo corno acuto, e l’onda d’ambo i lati lo bagna. Il feroce Ciclope vi sale e si adagia nel mezzo. Un gregge di pecore lo segue, anche senza la guida di un pastore. Dopo aver posto a terra il pino che gli serve da bastone, adatto a sostenere l’antenna di una nave, afferra una zampogna fatta con cento canne e allora tutti i monti e le onde del mare risuonano di note pastorali. Nascosta da una rupe e raccolta sul petto del mio Acì, di lontano sentivo questo canto e ne ricordo ancora le parole:

Atto	Scena	Valenza	<i>Metamorfosi</i>	Traduzione*
			<p>“Candidior folio nivei Galatea ligustri, floridior pratis, longa procerior alno, splendidior vitro, tenero lascivior haedo, levior adsiduo detritis aequare conchis, solibus hibernis, aestiva gratior umbra, mobiliior damma, platano conspectior alta, lucidior glacie, matura dulcior uva, mollior et cycni plumis et lacta coacto, et, si non fugias, riguo formosior horto; saevior indomitis eadem Galatea iuvenis, durior annosa quercu, fallacior undis, lentior et salicis virgis et vitibus albis, his immobilior scopulis, violentior amne, laudato pavone superbior, acrior igni, asperior tribulis, feta truculentior ursa, surdior aequoribus, calcato inmitior hydro, et, quod praecipue vellem tibi demere possem, non tantum cervo claris latratibus acto, verum etiam ventis volucrique fugacior aura, (at bene si noris, pigeat fugisse, morasque ipsa tuas damnes et me retinere labores) sunt mihi, pars montis, vivo pendentia saxo antra, quibus nec sol medio sentitur in aestu, nec sentitur hiems; sunt poma gravantia ramos, sunt auro similes longis in vitibus uvae, sunt et purpureae: tibi et has servamus et illas. ipsa tuis manibus silvestri nata sub umbra mollia fraga leges, ipsa autumnalia corna prunaeque non solum nigro liventia suco, verum etiam generosa novasque imitantia ceras. nec tibi castaneae me coniuge, nec tibi deerunt arbutei fetus: omnis tibi serviet arbor. Hoc pecus omne meum est, multae quoque vallibus errant, multas silva tegit, multae stabulantur in antris, nec, si forte roges, possim tibi dicere, quot sint: pauperis est numerare pecus; de laudibus harum nil mihi credideris, praesens potes ipsa videre, ut vix circumeant distantum cruribus uber. sunt, fetura minor, tepidis in ovilibus agni. sunt quoque, par aetas, aliis in ovilibus haedi. lac mihi semper adest niveum: pars inde bibenda servatur, partem liquefacta coagula durant. Nec tibi deliciae faciles vulgataeque tantum munera contingent, dammae leporesque caperque, parve columbarum demptusve cacumine nidus: inveni geminos, qui tecum ludere possint, inter se similes, vix ut dignoscere possis, villosae catulos in summis montibus ursae: inveni et dixi “Dominae servabimus istos”. Iam modo caeruleo nitidum caput exere ponto, iam, Galatea, veni, nec munera despice nostra! certe ego me novi liquidaequae in imagine vidi nuper aquae, placuitque mihi mea forma videnti. adspice, sim quantus: non est hoc corpore maior Iuppiter in caelo, nam vos narrare soletis nescio quem regnare Iovem; coma plurima torvos prominet in vultus, umerosque, ut lucus, obumbrat; nec mea quod rigidis horrent densissima saetis corpora, turpe puta: turpis sine frondibus arbor, turpis equus, nisi colla iubae flaventia velent; pluma tegit volucres, ovibus sua lana decori est: barba viros hirtaeque decent in corpore saetae. unum est in media lumen mihi fronte, sed instar ingentis clipei. quid? non haec omnia magnus Sol videt e caelo?</p>	<p>“O Galatea, più candida di un fiore di ligustro, più fiorente di un prato fiorito, più slanciata di un alno sveltante, più del cristallo splendente, gaia più di un tenero capretto, più liscia delle conchiglie levigate dal moto del mare, più piacevole del sole d’inverno e dell’ombra d’estate, più preziosa dei frutti, tu che attiri gli sguardi più di un platano eccelso, più brillante del ghiaccio, più dolce dell’uva matura, più morbida di una piuma di cigno e del latte cagliato, e, se non fuggissi, più bella di un giardino irrigato: e ancora, Galatea, più selvaggia di un’indomita giovenca, più dura di una quercia annosa, più ingannevole dell’onda, più flessibile dei virgulti del salice e della vitalba, più irremovibile di questi scogli, più violenta di un fiume, più superba di un tronfio pavone, più furiosa del fuoco, più aspra delle spine, più feroce dell’orsa sgravata, più insensibile delle onde del mare, più spietata di un serpente calpestato, e più veloce non solo del cervo incalzato da furiosi latrati, ma del soffio volubile del vento. (Oh, come vorrei frenare questo tuo vigore!). Ma se di più mi conoscessi, ti pentiresti d’essere fuggita, malediresti il tuo tempo sprecato, cercheresti di avermi a te vicino. Io possiedo una grotta nel monte, scavata nella roccia viva, dove non si patisce il sole dell’estate, né il freddo dell’inverno. Ci sono rami carichi di frutta e dai lunghi tralci di vite pendono uve che sembrano d’oro, altre di porpora: per te le serbo entrambe. Tu, con le tue mani, raccoglierai le fragole succose che crescono all’ombra dei boschi, e le corniole autunnali e le prugne, non solo quelle violacee dal succo scuro, ma quelle più saporite, che sembrano fatte di cera novella. Se ti unirai con me, non ti verranno a mancare né le castagne né i frutti del corbezzolo. Per te saranno tutte queste piante. È mia ogni mandria qui d’intorno e per le valli molte pecore vagano, molte le copre il bosco, molte altre sono chiuse nelle grotte. Non potrei dirti quante sono, se tu me lo chiedessi: solo i poveri contano le bestie. Sui loro pregi non mi crederai: ma se qui vieni, tu stessa puoi vedere che le zampe a fatica stringono le turgide poppe. E ancora vi sono i piccoli, nati da poco, e agnelli nei tiepidi ovili e in altri ovili capretti di pari età. Da me è sempre pronto il niveo latte: una parte è tenuta per bere, una parte è rappresa dal caglio. E tu non avrai doni usuali, semplici trastulli, come lepri, daini, caproni, una coppia di colombe o un nido strappato alla cima di un albero; sugli alti monti ho trovato due cuccioli d’orsa villosa che potranno giocare con te: tanto simili sono tra loro che non potrai facilmente distinguerli. Li ho trovati e ho pensato: “Questi li terrò per la mia donna”. E ora solleva il tuo leggiadro capo dal mare azzurro, vieni, Galatea, i miei doni non devi disprezzare. Io mi conosco, certo, e poco fa mi son visto riflesso in uno specchio d’acqua limpida e mentre guardavo, il mio aspetto mi piacque. Osserva quanto sono grande: non ha più grande il corpo neppure Giove in cielo (voi siete soliti narrare che lassù regna chissà quale Giove!). Una foltissima chioma mi ricade sul volto feroce e mi copre d’ombra le spalle, come un bosco. E non credere brutte le mie membra perché irte di peli fitti e duri: brutto è l’albero privo di fronde, brutto il cavallo senza la criniera che ammantava il suo collo rossastro; le penne rivestono gli uccelli e la lana fa belle le pecore. La barba e gli ispidi peli sul corpo s’addicono all’uomo. Nel mezzo della fronte ho un occhio solo, ma è come un grande scudo. Non vede tutto il mondo dal cielo il sommo Sole?</p>



Atto	Scena	Valenza	<i>Metamorfosi</i>	Traduzione*
			Soli tamen unicus orbis. Adde, quod in vestro genitor meus aequore regnat: hunc tibi do socerum; tantum miserere precesque supplicis exaudi! tibi enim succumbimus uni, quique Iovem et caelum sperno et penetrabile fulmen, Nerei, te vereor, tua fulmine saevior ira est. atque ego contemptus essem patientior huius, si fugeres omnes; sed cur Cyclope repulso Acin amas praefersque meis complexibus Acin? ille tamen placeatque sibi placeatque licebit, quod nollem, Galatea, tibi; modo copia detur: sentiet esse mihi tanto pro corpore vires! viscera viva traham divulsaque membra per agros perque tuas spargam (sic se tibi misceat!) undas. uror enim, laesusque exaestu acris ignis, cumque suis videor translatam viribus Aetna pectore ferre meo, nec tu, Galatea, moveris”.	Eppure anch’esso ha un grande unico occhio. Aggiungi che mio padre regna sul vostro mare: te lo do come suocero. Ma tu abbi pietà e ascolta le preghiere di chi ti supplica: a te, Galatea, a te sola ho ceduto. Io che disprezzo Giove e il cielo e il fulmine acuto, te sola venero, Nereide: più crudele del fulmine è la tua ira. Ma anche il tuo disprezzo io potrei sopportare se rifiutassi tutti. Ma perché tu respingi il Ciclope e ad Aci concedi il tuo amore e ai miei amplessi preferisci i suoi? Sia pure compiaciuto di se stesso e piaccia pure a te, mia Galatea (oh se così non fosse!): ma se mi è data l’occasione, egli sentirà tutta la violenza che scaturisce dal mio corpo immenso! Gli strapperò le viscere ancora palpitanti, e le membra divelte scaglierò sulle terre e nelle tue acque marine, così che a te si unisca! Io sto bruciando e la passione offesa arde più forte e mi sembra che l’Etna con la sua violenza mi sia entrato nel petto: ma tu non ti commuovi, Galatea!”
II	2. <i>L’uccisione di Aci</i> (XIII, 870-884)	Descrittiva	Talia nequiquam questus (nam cuncta videbam) surgit et ut taurus vacca furibundus adempta stare nequit silvaeque et notis saltibus errat, cum ferus ignaros nec quicquam tale timentes me videt atque Acin “Video” que exclamat “et ista ultima sit, faciam, Veneris concordia vestrae”. tantaque vox, quantam Cyclops iratus habere debuit, illa fuit: clamore perhorruit Aetna. ast ego vicino pavefacta sub aequore mergor; terga fugae dederat conversa Symaethius heros et “Fer opem, Galatea, precor, mihi! ferte, parentes”, dixerat “et vestris peritulum admittite regnis!” Insequitur Cyclops partemque e monte revulsam mittit, et extremus quamvis pervenit ad illum angulus e saxo, totum tamen obruit Acin;	E dopo questi inutili lamenti (a me nulla sfuggiva), si alza e, come un toro furibondo a cui sia stata tolta la compagna, non si dà pace e gira per i boschi e per le balze note. Così il Ciclope feroce ci sorprende, me e Aci, ignari, privi di alcun timore, e urla: “Ecco, vi ho visto e sarà questo, certo, l’ultimo vostro convegno d’amore”. Fu la sua voce tanto disumana quanto un Ciclope furibondo insano doveva avere; e al suo clamore inorridì perfino l’Etna. Ed io terrorizzata mi immergo sotto il mare lì vicino e il nipote del Simeto volge le spalle e fugge via dicendo: “Aiutami, ti prego, Galatea, aiutatemi, vi prego, genitori! Ma se venissi ucciso, portatemi con voi nel vostro regno”. Lo insegue il Ciclope e staccato un masso dal monte contro di lui lo scaglia e Aci ne viene travolto, benché raggiunto solo dalla sua parte estrema.
II	3. <i>La metamorfosi di Aci</i> (XIII, 885-897)	Descrittiva	at nos, quod fieri solum per fata licebat, fecimus, ut vires adsumeret Acis avitas. puniceus de mole cruor manabat, et intra temporis exiguum rubor evanescere coepit, fitque color primo turbati fluminis imbre purgaturque mora; tum moles iacta dehiscit, vivaque per rimas proceraque surgit harundo, osque cavum saxi sonat exsultantibus undis, miraque res, subito media tenus exstitit alvo incinctus iuvenis flexis nova cornua cannis, qui, nisi quod maior, quod toto caerulus ore, Acis erat, sed sic quoque erat tamen Acis, in amnem versus, et antiquum tenuerunt flumina nomen”.	Ma noi, unica cosa che il fato concedeva, potemmo dare ad Aci l’antica sua natura. Un sangue rosso porpora colava giù dal masso, poi, dopo, qualche tempo, il rosso impallidisce, prima assume il colore di un fiume intorbidito dalla pioggia e quindi piano piano si depura. Infine quella pietra si spezza, si fende; dalle fessure sorgono alte e verdi canne e dalla cava apertura del sasso esce e risuona l’acqua zampillante. È un prodigioso evento: fino a mezzo il ventre un giovane ne esce all’improvviso con due corna appena formate, abbellite da canne ricurve: e se non fosse stato tanto grande e ceruleo nel volto, Aci sarebbe stato. Ma anche così era Aci, tramutato in fiume, e le sue acque mantennero per sempre il nome antico”.

\* La traduzione delle *Metamorfosi* dei libri I-III (Fetonte, Diana e Atteone, Giove e Semele) è a cura di L. Koch.; quella dei libri IV-X (Plutone e Proseprina, Niobe, Marsia, Tereo, Procne e Filomela, Dedalo e Icaro, Meleagro, Venere e Adone) è a cura di G. Chiarini; quella del libro XIII (Polifemo e Galatea) è a cura di C. Pianezzola.

\*\* La traduzione dei *Fasti* è a cura di F. Stok.

\*\*\* La traduzione dell’*Arte di Amare* è a cura di E. Pianezzola.



## APPENDICE II

### Ado 01 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Città del Vaticano, Museo Chiaramonti, inv. 1545.

**Cronologia:** 180-190 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** morte di Adone.

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III.1, p. 19, n. 17; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39f; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 132; GRASSINGER 1999, pp. 215-216, n. 56 (con bibl.).

**Riferimento fotografico:** GRASSINGER 1999, tav. 54, n. 2.

### Ado 02 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Palazzo Rospigliosi, Casino, da Roma.

**Cronologia:** 200 d.C. ca.

**Immagini “ovidiane”:** morte di Adone (sul limitare destro del fregio).

**Immagini correlate:** commiato di Adone da Venere prima della partenza per la caccia (sul limitare sinistro del rilievo); partenza per la venagione (a sinistra); medicazione delle ferite

di Adone (al centro); caccia al cinghiale (a destra).

**Bibliografia:** ASR III.1, pp. 17-18, n. 15; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39e; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 132; KOORTBOJAN 1995, pp. 29 e ss.; GRASSINGER 1999, pp. 217-218, n. 62; ZANKER, EWALD 2008, pp. 289-290 (con ulteriore bibl.).

**Riferimento fotografico:** GRASSINGER 1999, tav. 46, n. 3.



### Ado 03 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Villa Giustiniani Massimo.

**Cronologia:** 180 d.C. ca.

**Immagini “ovidiane”:** Venere che accorre verso Adone morente (al centro).

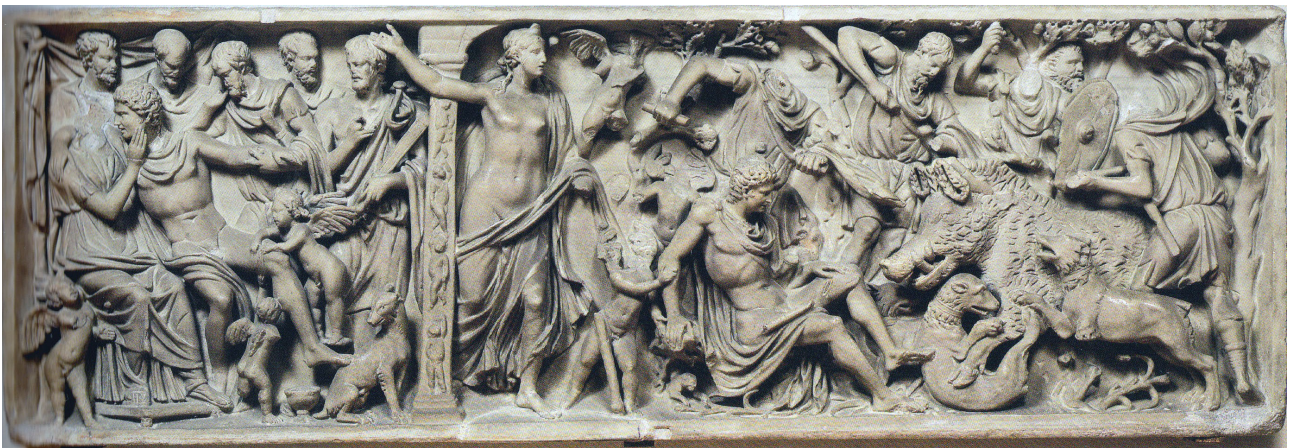
**Immagini correlate:** commiato di Adone da

Venere prima della partenza per la caccia (a sinistra); caccia al cinghiale (a destra).

**Bibliografia:** ASR III.1, pp. 14-15, n. 13; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 131-132; BLOME 1990, pp. 51 e ss.; GRASSINGER 1999, pp. 214-215, n. 53.

**Riferimento fotografico:** GRASSINGER 1999, tav. 46, n. 1.

### Ado 04 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Mantova, Palazzo Ducale.

**Cronologia:** 190 d.C. ca.

**Immagini “ovidiane”:** Venere che accorre verso Adone morente (al centro).

**Immagini correlate:** commiato di Adone da Venere prima della partenza per la caccia e morte di Adone (a sinistra); caccia al cinghiale (a destra).

**Bibliografia:** ASR III.1, pp. 20-22, n. 20; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 19, n. 6; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39a; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 132; BLOME 1990, p. 52; BRILLIANT 1992, p. 1037; GRASSINGER 1999, p. 215, n. 55; ZANKER, EWALD 2008, pp. 209-210.

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 209.



## Ado 05 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Blera, S. Maria, altare Maggiore, dai dintorni di Blera.

**Cronologia:** 200 d.C. ca.

**Immagini "ovidiane":** Venere che accorre verso Adone morente (al centro).

**Immagini correlate:** fronte: commiato di Adone da Venere prima della partenza per la caccia (a sinistra); caccia al cinghiale (a destra); morte di Adone tra le braccia di Venere (sul limitare destro del fregio).

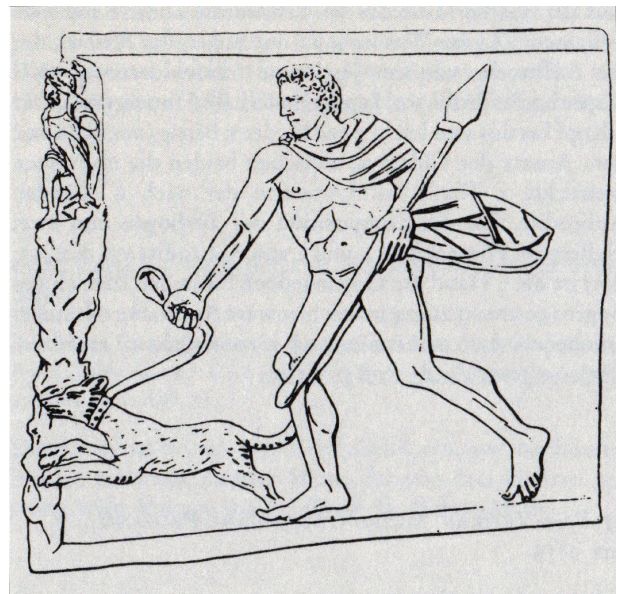
Rilievo del lato destro: caccia di Eros contro un cinghiale. Rilievo del lato sinistro: caccia di Eros con arco e freccia.

**Bibliografia:** ASR III.1, p. 16, n. 14; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 29d; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 132; GRASSINGER 1999, p. 217, n. 61.

**Riferimento fotografico:** GRASSINGER 1999, tav. 46, n. 2 (fronte) e tav. 63, nn. 3-4 (lati).



## Ado 06 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano, inv. 10409.

**Cronologia:** 220 d.C. ca.

**Immagini “ovidiane”:** Venere che accorre verso Adone morente (a sinistra).

**Immagini correlate:** fronte: commiato di Adone da Venere prima della partenza per la caccia (a sinistra); morte di Adone (al centro); caccia al cinghiale (a destra). Rilievo del latodestro: cacciatore con cane. Rilievo del alto sinistro: cacciatore con cane. Rilievo del coperchio: scene della saga di Edipo.

**Bibliografia:** ASR III.1, pp. 22-24, n. 21; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 19-20, n. 7; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39g; KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 132-133; BLOME 1990, pp. 54-55; GRASSINGER 1999, p. 219, n. 65 (con bibl.); HERDEJÜRGEN 2000, pp. 227-229; ZANKER, EWALD 2008, pp. 290-292 (con bibl.).

**Riferimento fotografico:** GRASSINGER 1999, tav. 47, n. 2 (fronte); tav. 63, n. 1 (lato sinistro); p. 219, fig. 7 (lato destro).



## Ado 07 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano, inv. 10409.

**Cronologia:** 300-310 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** Venere che accorre verso Adone morente (al centro).

**Immagini correlate:** commiato di Adone da Venere prima della partenza per la caccia (a sinistra); caccia al cinghiale (a destra).

**Bibliografia:** ASR III.1, pp. 19-20, n. 19; SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 227, n. 39c; GRASSINGER 1999, p. 220, n. 67; ZANKER, EWALD 2008, p. 212 (con ulteriore bibl.).

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 212.

## Att 01 - Sarcofago urbano a ghirlande





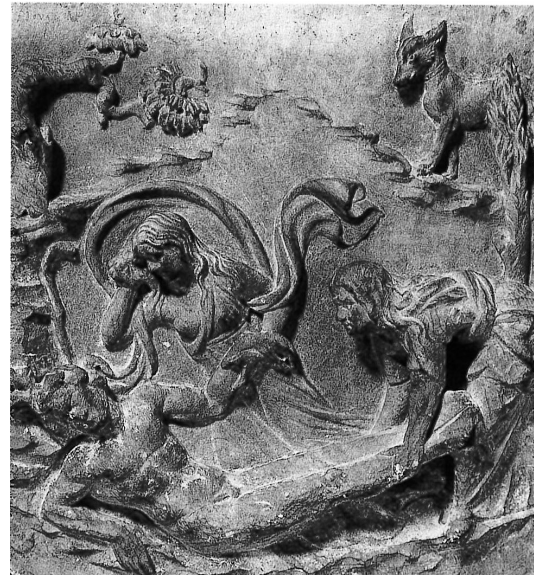


**Luogo di conservazione:** Parigi, Museo del Louvre, da Porta Maggiore (Torre Nova), un tempo a Roma, Collezione Borghese, inv. Ma 459.

**Cronologia:** 130 d.C. ca.

**Immagini “ovidiane”:** bagno di Diana (lunetta di destra).

**Immagini correlate:** fronte: supplizio di Atteone (lunetta di sinistra). Rilievo del coperchio: tiaso marino. Rilievo del lato sinistro: pastori e cacciatori con cani, forse i compagni di Atteone che riposano dopo la truce battuta. Rilievo



del lato destro: compianto sul cadavere di Atteone.

**Bibliografia:** ASR III.1, pp. 2-5; GUIMOND 1981, p. 464, n. 106; GRASSINGER 1999, pp. 103-107 e p. 225, n. 71; HERDEJÜRGEN 1996, pp. 93-95, n. 26; ZANKER, EWALD 2008, pp. 28-301.

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 57 (fronte) e p. 299 (rilievo del lato sinistro); GRASSINGER 1999, tav. 72.2 (rilievo del lato destro).

## Att 02 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Vaticano, Museo Chiaramonti, inv. 1711.

**Cronologia:** 150-170/80 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** bagno di Diana.

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III.1, pp. 5-6, n. 2; GUIMOND 1981, p. 465, n. 116c; GRASSINGER 1999, p. 225, n. 72, con ulteriore bibl.

**Riferimento fotografico:** GRASSINGER 1999, tav. 72.1.

### Att 03 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Ostia Antica, Museo, magazzini, da Ostia, inv. 10.323.

**Cronologia:** II secolo d.C.

**Immagini “ovidiane”:** bagno di Diana.

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III.1, p. 6, n. 21; GUIMOND 1981, p. 465, n. 116e; GRASSINGER 1999, pp. 225-226, n. 73, con ulteriore bibl.

**Riferimento fotografico:** GRASSINGER 1999, tav. 72.5.

### Att 04 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Via Margutta, 53 B.

**Cronologia:** --

**Immagini “ovidiane”:** bagno di Diana.

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** GRASSINGER 1999, p. 226, n. 74.

**Riferimento fotografico:** GRASSINGER 1999, tav. 72.3.



## Att 05 - Sarcophago urbano

**Luogo di conservazione:** perduto, un tempo a Roma, Palazzo Castellani.

**Cronologia:** --

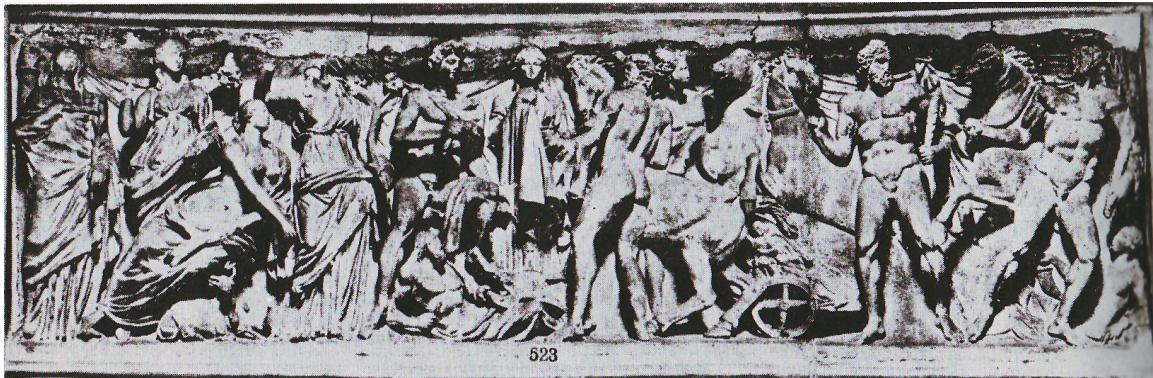
**Immagini "ovidiane":** bagno di Diana (?).

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III.1, p. 6, n. 22; GRASSIN-GER 1999, p. 226.

**Riferimento fotografico:** --

## Fet 01 - Sarcophago urbano



**Luogo di conservazione:** Liverpool, Merseyside Country Museum, già a Lancashire, Ince Blundell Hall, da Tivoli (?).

**Cronologia:** 190-200 d.C.

**Immagini "ovidiane":** richiesta del carro.

**Immagini correlate:** rilievi laterali: i Venti conducono i cavalli del Sole.

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 412-416, n. 332

(che alza la datazione alla metà del II secolo d.C.); KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 180-181; KOCH 1984, p. 31; LETTA 1988, p. 604, n. 177; BARATTE 1994, p. 351, n. 7.

**Riferimento fotografico:** KOCH, SICHTERMANN 1982, n. 211 (fronte); ASR III.3, tav. CVIII, n. 332a (lato breve sinistro) e n. 332d (lato breve destro).



## Fet 02 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek, da Ostia, inv. 847.

**Cronologia:** 210-220 d.C.

**Immagini "ovidiane":** richiesta del carro (a sinistra); caduta di Fetonte (al centro).

**Immagini correlate:** annuncio della morte di Fetonte al Sole da parte di Ermes (a destra); metamorfosi di Cicno (in basso al centro).

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 417-418, n. 336; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182 (che abbassano la datazione alla fine del III secolo d.C.); LETTA 1988, p. 604, n. 175; BARATTE 1994, p. 352, n. 19; ZANKER, EWALD 2008, pp. 331-333 (con ulteriore bibl.).

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 88.

## Fet 03 - Sarcofago urbano





**Luogo di conservazione:** Parigi, Museo del Louvre, inv. MA 1017.

**Cronologia:** età tetrarchica.

**Immagini "ovidiane":** caduta di Fetonte (al centro); metamorfosi delle Eliadi (in basso a sinistra).

**Immagini correlate:** richiesta del carro (in alto a sinistra); metamorfosi di Cicno (in basso al centro).

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 418-420, n. 337; KOCH, SICHTERMANN 1982, p.182; BARATTE, METZGER 1985, pp. 110-112, n. 45; BARATTE 1994, p. 352, n. 16.

**Riferimento fotografico:** BARATTE 1994, n. 16.

#### Fet 04 - Sarcofago urbano





**Luogo di conservazione:** Roma, deposito delle sculture di Villa Borghese presso il Museo Pietro Canonica, inv. VB 340.

**Cronologia:** 300 d.C. ca.

**Immagini “ovidiane”:** caduta di Fetonte (al centro); metamorfosi delle Eliadi (in basso a sinistra).

**Immagini correlate:** fronte: richiesta del carro (in alto a sinistra); metamorfosi di Cicno (in basso al centro). Rilievo del lato sinistro: Sole su biga. Rilievo del lato destro: Luna su biga.

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 420-422, n. 338; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 61-62, n. 66; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; LETTA 1988, p. 604, n. 179; BARATTE 1994, p. 352, n. 15; *Metamorfosi* 2012, p. 180, n. VIII.6 (con ulteriore bibl.).

**Riferimento fotografico:** SALVO 2012b, p. 133, fig. 88 (fronte); ASR III.3, tav. CX, n. 338a (rilievo del alato sinistro) e 338b (rilievo del lato destro).

## Fet 05 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Villa Borghese.

**Cronologia:** 300 d.C. ca.

**Immagini “ovidiane”:** caduta di Fetonte (al centro); metamorfosi delle Eliadi (in basso a sinistra).

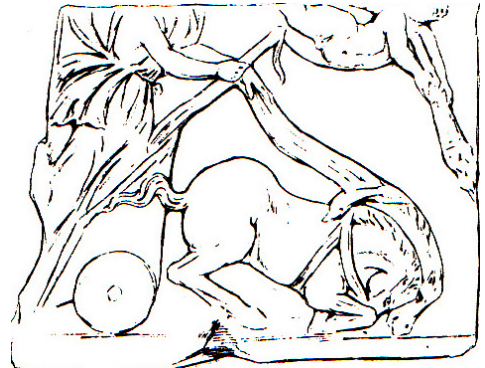
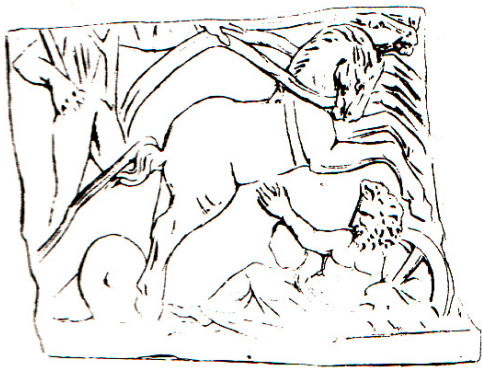
**Immagini correlate:** richiesta del carro (in alto a sinistra); metamorfosi di Cicno (in basso al centro).

**Bibliografia:** ASR III.3, p. 422, n. 340; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182, nt. 19; BARATTE 1994, p. 352, n. 18.

**Riferimento fotografico:** BARATTE 1994, n. 18.



## Fet 06 - Sarcofago provinciale



**Luogo di conservazione:** Nepi, Duomo.

**Cronologia:** prima metà del III secolo d.C.

**Immagini “ovidiane”:** caduta di Fetonte (al centro).

**Immagini correlate:** fronte: metamorfosi delle Eliadi (in basso a sinistra); metamorfosi di Cicno (in basso al centro). Rilievo del lato sinistro: Luna su biga.

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 425-427, n. 343; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 60-61, n. 65; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 183; LETTA 1988, p. 604, n. 178; BARATTE 1994, p. 352, n. 12.

**Riferimento fotografico:** Sichtermann, Koch 1975, tav. 163, n. 65 (fronte); ASR III.3, tav. CXIII, n. 343a (rilievo del lato sinistro) e n. 343b (rilievo del lato destro).

## Fet 07 - Sarcofago urbano





**Luogo di conservazione:** Verona, Museo Lapidario Maffeiano, inv. 28703.

**Cronologia:** secondo quarto del III secolo d.C.

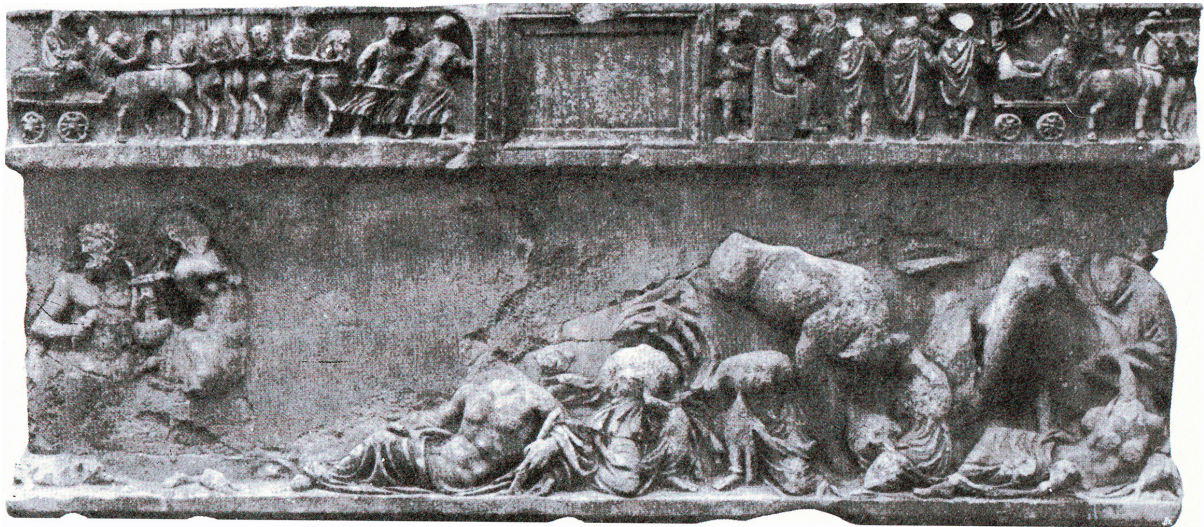
**Immagini "ovidiane":** caduta di Fetonte (a sinistra).

**Immagini correlate:** metamorfosi delle Eliadi (in basso al centro); richiesta del carro (in alto a destra).

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 427-428 (che alza la datazione alla seconda metà del II secolo d.C.); KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; KOCH 1984, p. 33; LETTA 1988, p. 604, n. 176; BARATTE 1994, p. 352, n. 13; *Metamorfosi* 2012, pp. 180-181, n. VIII.7 (con ulteriore bibl.).

**Riferimento fotografico:** SALVO 2012b, p. 134, fig. 89.

### Fet 08 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Ostia Porto, Palazzo arcivescovile.

**Cronologia:** primo quarto del III secolo d.C.

**Immagini "ovidiane":** caduta di Fetonte (al centro).

**Immagini correlate:** fronte: metamorfosi delle Eliadi (in basso al centro). Rilievo del lato sinistro: Fetonte (?) che trascorre sulla quadriga solare sopra Oceano. Rilievo del lato destro:



Sole assiso su uno scranno sopra Tellus e Cielo; innanzi a lui uno dei Venti sta conducendo un cavallo.

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 428-430, n. 3451; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182.

**Riferimento fotografico:** ASR III.3, p. 430, fig. 3451a (rilievo del lato sinistro) e fig. 3451b (rilievo del lato destro).



### Fet 09 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Benevento, Museo del Sannio, inv. 585.

**Cronologia:** 300 d.C. ca.

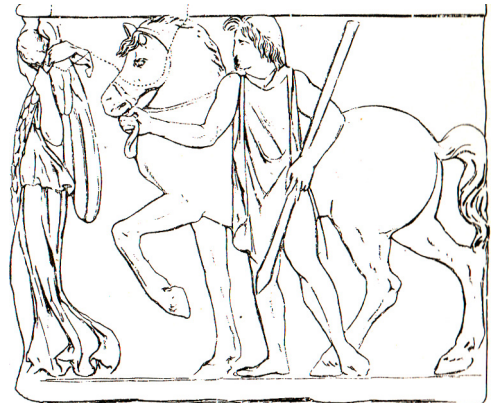
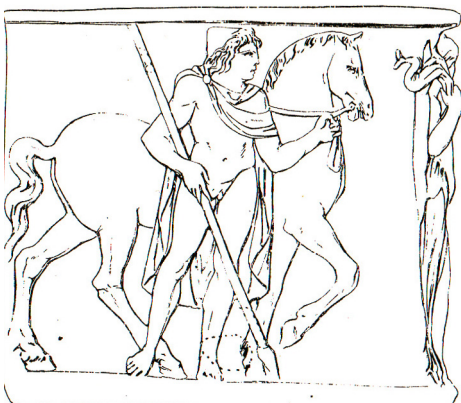
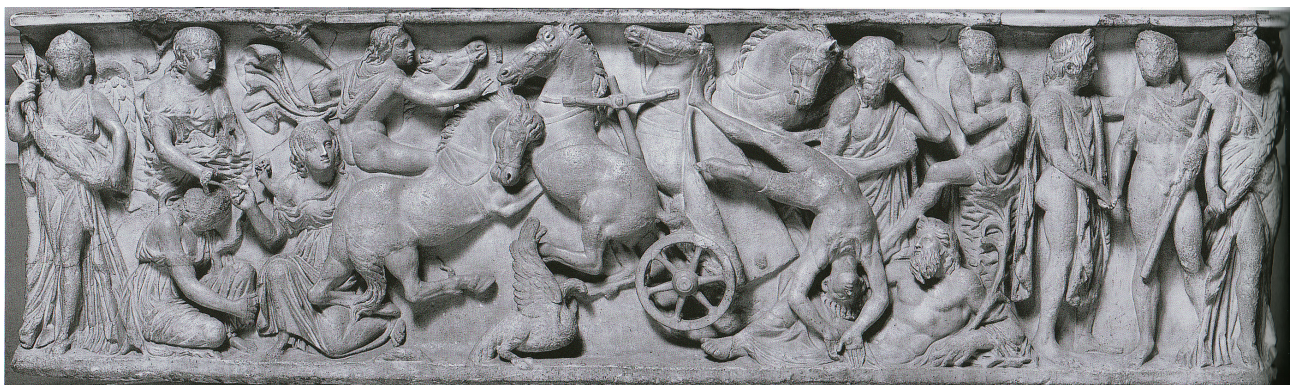
**Immagini “ovidiane”:** metamorfosi delle Eliadi (in basso a sinistra).

**Immagini correlate:** richiesta del carro (in alto a sinistra); metamorfosi di Cicno (in basso al centro).

**Bibliografia:** ASR III.3, p. 422, n. 341; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; BARATTE 1994, p. 352, n. 17.

**Riferimento fotografico:** BARATTE 1994, n. 17.

### Fet 10 - Sarcofago urbano







**Luogo di conservazione:** Firenze, Galleria degli Uffizi, da Roma, inv. 181.

**Cronologia:** 160-180 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** caduta di Fetonte (al centro).

**Immagini correlate:** fronte: scena di commiato tra il Sole e Fetonte (?) (a destra); metamorfosi delle Eliadi (in basso a sinistra); metamorfosi di Cicno (in basso al centro). Rilievi laterali: i Dioscuri. Rilievo del lato posteriore: corsa di quadrighe nel circo.

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 422-425, n. 342 (che suppone per il lato posteriore una datazione alla metà del III secolo d.C.); SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 59-60 (che datano il rilievo retrostante in epoca tardo antica); KOCH, SICHTERMANN 1982, pp. 181-182; LETTA 1988, p. 604, n. 174; BARATTE 1994, p. 351, n. 9; ZANKER, EWALD 2008, pp. 89 e ss. (con ulteriore e ricca bibl.).

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 26, fig. 18 (fronte) e p. 90, fig. 72 (retro); ASR III.3, tav. CXII, n. 342a (rilievo del lato sinistro) e n. 342b (rilievo del lato destro).

## Fet 11 - Sarcofago urbano





**Luogo di conservazione:** San Pietroburgo, Ermitage, inv. A 985.

**Cronologia:** secondo quarto del III secolo d.C.

**Immagini “ovidiane”:** caduta di Fetonte (al centro).

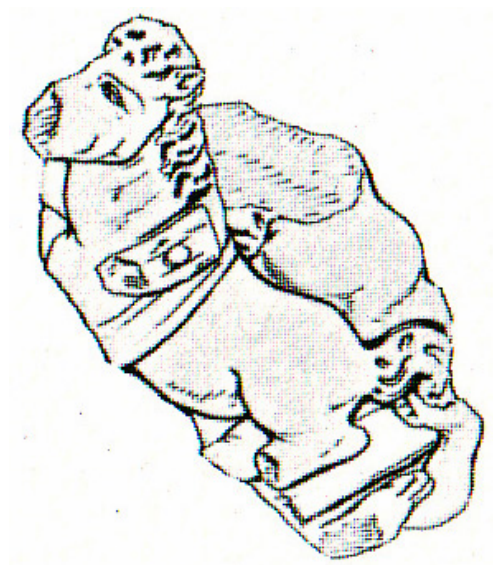
**Immagini correlate:** fronte: metamorfosi delle

Eliadi (in basso a sinistra); metamorfosi di Cicno (in basso al centro).

**Bibliografia:** ASR III.3, p. 427, n. 344; SAVERKINA 1979, pp. 45-46, n. 19; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; BARATTE 1994, p. 352, n. 14.

**Riferimento fotografico:** SAVERKINA 1979, tav. 44.

## Fet 12 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Palazzo Ca-muccini.

**Cronologia:** IV secolo d.C. ca.

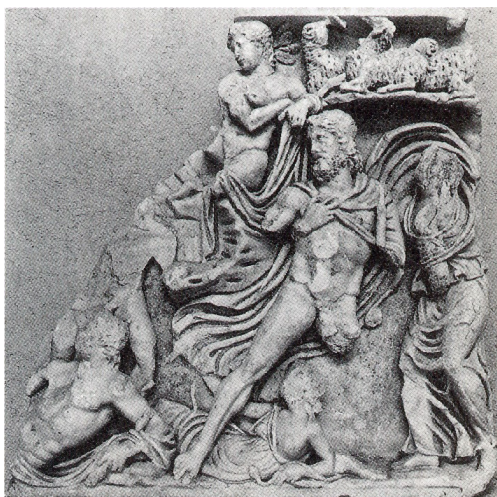
**Immagini “ovidiane”:** caduta di Fetonte (?).

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 421-422, n. 339.

**Riferimento fotografico:** ASR III.3, tav. CX, n. 339.

## Fet 13 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Ostia, Museo.

**Cronologia:** 180-190 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** caduta di Fetonte (?).

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** HIMMELMANN 1977; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 182; BARATTE 1994, p. 351, n. 10.

**Riferimento fotografico:** BARATTE 1994, n. 10.

#### Fet 14 - Frammenti di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Torino, Museo d'Antichità.

**Cronologia:** --

**Immagini "ovidiane":** caduta di Fetonte.

**Immagini correlate:** --



**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 430-431, n. 346.

**Riferimento fotografico:** ASR III.3, p. 430, fig. 346' (fr. con Fetonte che cade dal carro) e p. 431, fig. 346 a' (fr. con figura assisa).

#### Fet 15 - Frammenti di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Villa Wolkonsky.

**Cronologia:** età tetrarchica.

**Immagini "ovidiane":** caduta di Fetonte (?).

**Immagini correlate:** rilievo del lato destro: fr. di quadriga (su cui era il Sole?).



**Bibliografia:** ASR III.3, p. 431, n. 349 (che alza la datazione alla metà del II secolo d.C.); KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 183.

**Riferimento fotografico:** ASR III.3, tav. CXIII, n. 349 (fronte) e n. 349a (rilievo laterale).



Fet 16 - Sarcophago provinciale (zona di Aquileia)





**Luogo di conservazione:** Tortona, Museo Civico.

**Cronologia:** metà del III secolo d.C.

**Immagini “ovidiane”:** caduta di Fetonte (al centro).

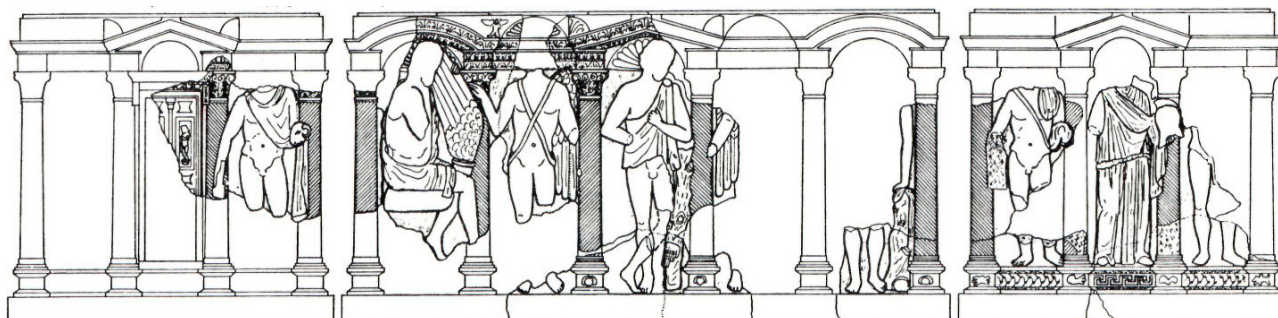
**Immagini correlate:** fronte: ai lati i Dioscuri. Rilievo del lato destro: Amorini che giocano agli astragali. Rilievo del lato sinistro: Amorini che assistono a un combattimento tra galli. Rilievo del lato posteriore: ai lati entro nicchie due pastori che suonano strumenti musicali;

quello a destra reca un agnello sulle spalle (nello schema del “buon pastore”).

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 432-435, n. 350; GABELMANN 1973, p. 214, n. 56; CANCIANI 1986; REBECCHI 1993, pp. 173-174; BARATTE 1994, pp. 351-352, n. 20; ZANKER, EWALD 2008, p. 88; GHEDINI, SALVO c.d.s.b.

**Riferimento fotografico:** FINOCCHI 2002, p. 177, fig. 8 (fronte) e p. 182, fig. 15 (retro); da autrice (rilievi laterali).

### Ica 01 - Sarcofago microasiatico (produzione Lidia)



**Luogo di conservazione:** Antalya, Museum, da Myra, Chiesa di San Nicola.

**Cronologia:** 150-170 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** la fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell’officina (fronte, a partire da sinistra primo e secondo intercolumnnio).

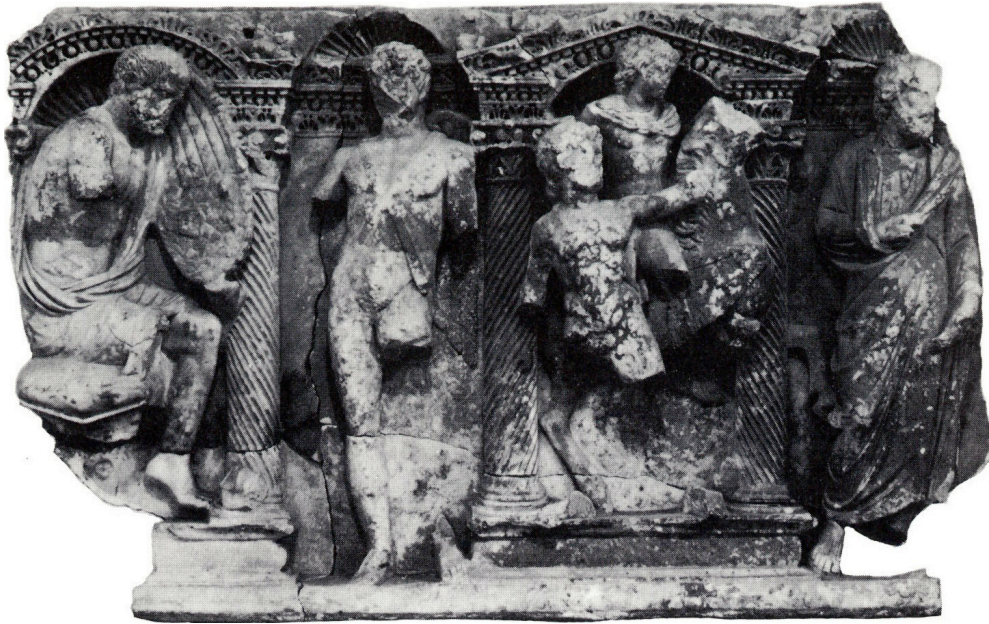
**Immagini correlate:** fronte: pastore appoggiato a un tronco d’albero (terzo intercolumnnio); figura alata, Sonno o Espero (?) (quarto intercolumnnio); figura stante, forse un secondo pastore, vicino a un tronco d’albero (quinto intercolumnnio). Rilievo del lato sinistro: Hermes psicopompo vicino a una porta funeraria.

Rilievo del lato destro: giovane stante, forse Achille (intercolumnnio sinistro); donna stante con peplo che regge un elmo, forse Teti (intercolumnnio centrale); figura maschile stante, forse un servitore o un eroe partito con Achille alla volta di Troia (intercolumnnio destro).

**Bibliografia:** WIEGARTZ 1965, pp. 78; 126; 165; FERRARI 1966, p. 72 (che colloca il pezzo tra gli esemplari non databili); WIEGARTZ 1971, p. 95; BORCHHARDT 1975, pp. 221-230; STROCKA 1984, pp. 215-218; NYENHUIS 1986, p. 317, n. 24.

**Riferimento fotografico:** STROCKA 1984, p. 215.

**Ica 02 - Sarcofago microasiatico (produzione Lidia)**



**Luogo di conservazione:** Beirut, Museo.

**Cronologia:** 165 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** la fabbricazione delle ali: Dedalo e Icaro nell’officina (primo e secondo intercolumnio).

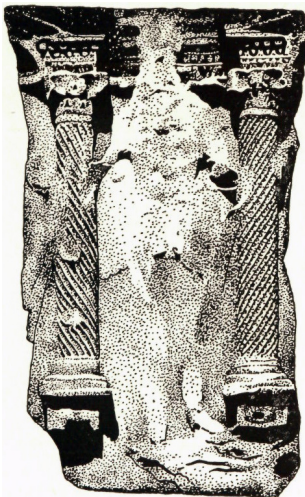
**Immagini correlate:** fronte: giovane intento a esercizi equestri accompagnato dallo stalliere odal pedagogo (terzo intercolumnio); uomo

barbato in tunica e pallium, identificabile forse con il padre del giovane cavaliere (quarto intercolumnio).

**Bibliografia:** WIEGARTZ 1965, pp. 78; 152-153; FERRARI 1966, p. 31; STROCKA 1984, pp. 208-211; NYENHUIS 1986, p. 317, n. 24; KOCH 1989, p. 171.

**Riferimento fotografico:** STROCKA 1984, p. 209.

**Ica 03 - Sarcofago microasiatico (produzione Lidia)**



**Luogo di conservazione:** Kassaba (Turgutlu, Lidia), Chiesa dell’ospedale greco di Hagios Nikolas.

**Cronologia:** 170 d.C. ca.

**Immagini “ovidiane”:** Icaro durante la lavorazione delle ali (?).

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** MOREY 1924, p. 33; WIEGARTZ 1965, pp. 78; 126; 162.

**Riferimento fotografico:** MOREY 1924, fig. 35.



**Mar 01 - Sarcofago urbano**



**Luogo di conservazione:** Roma, Palazzo dei Conservatori, Braccio Nuovo, dalla Via della Garbatella, inv. 2402.

**Cronologia:** 150-170/180 d.C.

**Immagini "ovidiane":** ritrovamento del flauto da parte di Marsia (rilievo del lato destro).

**Scene correlate:** fronte: gara musicale tra Apollo e Marsia alla presenza di una Musa (a sinistra); Marsia deluso dopo la sconfitta (al centro); Marsia condotto da uno Scita davanti

ad Atena (in qualità di giudice? al centro); punizione del Sileno (a destra). Rilievo del lato sinistro: Atena rimprovera Marsia (per aver raccolto il flauto?).

**Bibliografia:** BARTOLI 1953, pp. 1-3; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 39-40, n. 35 (che lo data-no più al 160 d.C.); WEIS 1981, n. 186; RAWSON 1987, pp. 174-175, n. XI; WEIS 1992a, p. 373, n. 41.

**Riferimento fotografico:** SICHTERMANN, KOCH 1975 tav. 82, n. 35 (fronte) e tav. 85 (lati).



## Mel 01 - Sarcophago urbano



**Luogo di conservazione:** Ostia, Museo, inv. 101.

**Cronologia:** 160 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** uccisione dei Testiadi (a destra).

**Scene correlate:** compianto sul corpo di Meleagro (al centro); compianto sulla tomba di

Meleagro (lato sinistro).

**Bibliografia:** KOCH 1975, p. 119, n. 112; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 47, n. 44; WOODFORD 1992, p. 428, n. 134.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 96, n. 112.

## Mel 02 - Sarcophago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Museo Capitolino, inv. 623.

**Cronologia:** 170 d.C.

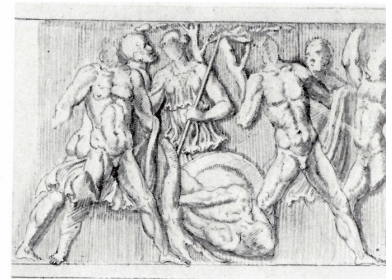
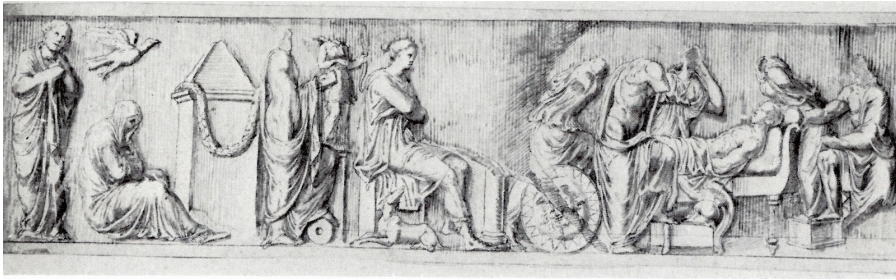
**Immagini “ovidiane”:** uccisione dei Testiadi (a destra); Altea brucia il tizzone (sul limitare destro del fregio).

**Immagini correlate:** compianto sul corpo di Meleagro.

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 340-341, n. 281; KOCH 1975, p. 122, n. 120; WOODFORD 1992, p. 428, n. 135.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 96, n. 120.

### Mel 03 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** perduto, un tempo a Roma.

**Cronologia:** ?

**Immagini "ovidiane":** uccisione dei Testiadi (a destra); metamorfosi delle sorelle di Meleagro (a sinistra).

**Immagini correlate:** compianto sul corpo di Meleagro.

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 342-343, n. 282a; KOCH 1975, p. 122, n. 119.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 96, n. 119.

### Mel 04 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Milano, Collezione G. Torno.

**Cronologia:** 170-180 d.C.

**Immagini "ovidiane":** uccisione dei Testiadi (a destra).

**Immagini correlate:** compianto sul corpo di

Meleagro.

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 341-342, n. 282; KOCH 1975, p. 121, n. 117; WOODFORD 1992, p. 428, n. 136.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 102, n. 117.



### Mel 05 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Wilton House, Wiltshire, da Roma.

**Cronologia:** 180 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** uccisione dei Testiadi (a sinistra); Altea brucia il tizzone (al centro).

**Immagini correlate:** compianto sul corpo di

Meleagro.

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 334-336, n. 275; KOCH 1975, pp. 123-124, n. 122; WOODFORD 1992, p. 428, n. 137.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 103, n. 122.

### Mel 06 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Parigi, Museo del Louvre, inv. 539, dalla Collezione Borghese.

**Cronologia:** 190 d.C. ca.

**Immagini “ovidiane”:** uccisione dei Testiadi (a destra); Altea brucia il tizzone (a sinistra).

**Immagini correlate:** compianto sul corpo di Meleagro.

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 337-338, n. 277; KOCH 1975, pp. 120-121, n. 116; BARATTE, METZGER 1985, pp. 97-100, n. 37; WOODFORD 1992, p. 428, n. 138; ZANKER, EWALD 2008, pp. 353-354.

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 70, fig. 51.



## Mel 07 - Sarcophago urbano



**Luogo di conservazione:** Castel Gandolfo, Villa Barberini, davanti ai giardini Vaticani, una volta nei Magazzini dei Musei Vaticani.

**Cronologia:** 230 d.C.

**Immagini "ovidiane":** uccisione dei Testiadi (sul limitare sinistro del fregio); Altea brucia il tizzone (a sinistra).

**Immagini correlate:** compianto sul corpo di Meleagro (al centro); idillio tra Meleagro ed Atalanta (a destra)

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 336-337, n. 276; KOCH 1975, p. 123, n. 121.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 96, n. 121.

## Mel 08 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** scomparso, un tempo a Roma, Galleria Doria Pamphilj.

**Cronologia:** terzo venticinquennio del II secolo d.C.

**Immagini "ovidiane":** uccisione dei Testiadi.

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 320-322, n. 254; KOCH 1975, pp. 101-102, n. 66; CALZA 1977, pp. 157-158, n. 186.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 23, n. 66.



### Mel 09 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Studio Canova.

**Cronologia:** 180 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** uccisione dei Testiadi.

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III.2, p. 340, n. 280; KOCH 1975, p. 120, n. 115.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 95, n. 115.

### Mel 10 - Sarcofago urbano





**Luogo di conservazione:** Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. 3319.

**Cronologia:** 180-190 d.C.

**Immagini "ovidiane":** uccisione dei Testiadi (rilievo del lato destro); suicidio di Altea (rilievo del coperchio all'estrema destra).

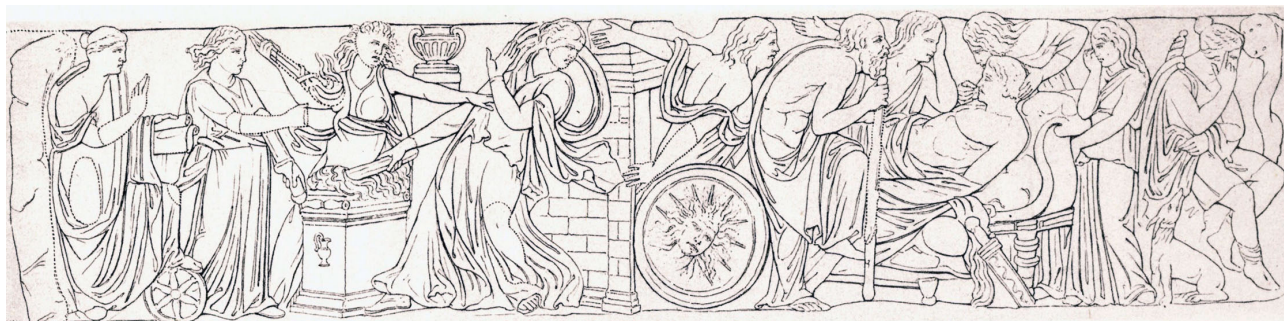
**Immagini correlate:** fronte: consulto prima della caccia (a sinistra) e caccia al cinghiale. Rilievo del lato sinistro: Atalanta piange la

perdita delle spoglie della fiera. Rilievo del coperchio: trasporto del corpo di Meleagro.

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 298-301, n. 231; KOCH 1975, pp. 87-88, n. 8; SICHTERMANN, KOCH 1975, pp. 42-44; CALZA 1977, pp. 159-160, n. 189; WOODFORD 1992, p. 426, n. 119; ZANKER, EWALD 2008, pp. 351-353.

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, pp. 351-352.

### Mel 11 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Villa Albani, piano terra, Galleria del Canopo.

**Cronologia:** 170 d.C.

**Immagini "ovidiane":** Altea brucia il tizzone (a sinistra).

**Immagini correlate:** compianto sul corpo di Meleagro.

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 338-340, n. 278 (che lo data al III secolo d.C.); KOCH 1975, pp. 119-120, n. 114; *Villa Albani* 1994, pp. 423-426.

**Riferimento fotografico:** ASR III.2, tav. XCII, n. 278.

### Mel 12 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** perduto, un tempo a Roma, Villa Borghese.

**Cronologia:** età antonina (?).

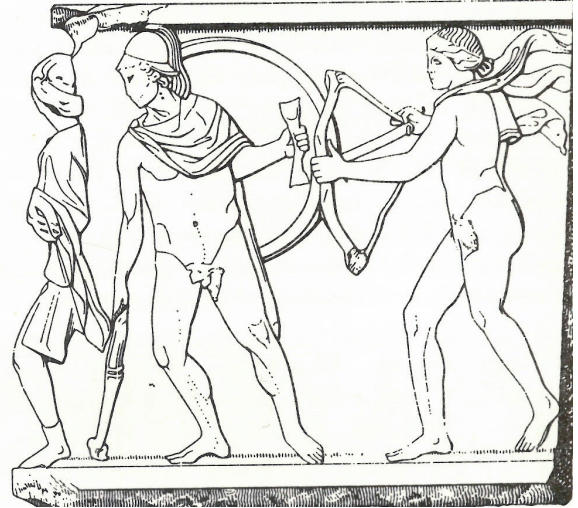
**Immagini "ovidiane":** Altea brucia il tizzone.

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 291-292, n. 226b; Koch 1975, p. 125, n. 125.

**Riferimento fotografico:** ASR III.2, tav. LXXVII, n. 226b.

### Mel 13 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** perduto, un tempo a Roma, Palazzo Barberini.

**Cronologia:** 180-190 d.C.

**Immagini "ovidiane":** Altea brucia il tizzone (rilievo del lato sinistro).

**Immagini correlate:** fronte: trasporto del

corpo di Meleagro. Rilievo del lato destro: uccisione di Meleagro per mano di Apollo.

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 349-350, n. 287; KOCH 1975, pp. 109-110, n. 79.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, pp. 109, figg. 4-5 (lati) e tav. 88, n. 79 (fronte).



#### Mel 14 - Lati brevi di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Firenze, Museo Archeologico, inv. 1911, da Villa Marmagliano in Maiano, rilievi laterali.

**Cronologia:** 170-180 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** Altea brucia il tizzone (rilievo del lato destro); metamorfosi delle sorelle di Meleagro in uccelli (rilievo del lato sinistro).



**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** KOCH 1975, pp. 121-122, n. 118; WOODFORD 1992, p. 430, n. 156.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 102, n. 118.

#### Mel 15 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Istanbul, Museo Archeologico, inv. 2100, da Durazzo.

**Cronologia:** 150-160 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** suicidio di Altea (a destra).

**Immagini correlate:** sulla fronte: uccisione di Meleagro per mano di Apollo (a destra); trasporto del corpo dell'eroe (al centro). Rilievo

del coperchio: banchetto dopo la caccia.

**Bibliografia:** KOCH 1975, pp. 110-111, n. 81; KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 164; WOODFORD 1992, p. 428, n. 144; ZANKER, EWALD 2008, pp. 355-356.

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 355.



**Mel 16 - Coperchio di sarcofago urbano**



**Luogo di conservazione:** perduto, un tempo a Roma, Collezione di Palazzo Sciarra.

**Cronologia:** età tardo antoniniana.

**Immagini "ovidiane":** suicidio di Altea (a destra).

**Immagini correlate:** trasporto del corpo di

Meleagro (tutta la parte destra); compianto sulla pira del giovane (al centro).

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 294-298, n. 230a; KOCH 1975, p. 110, n. 80; WOODFORD 1992, p. 428, n. 146.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 84 n. 80.



**Mel 17 - Sarcofago urbano**



**Luogo di conservazione:** Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria, inv. 1886.  
**Cronologia:** 190-200 d.C.  
**Immagini "ovidiane":** Altea brucia il tizzone (rilievo del lato sinistro); suicidio di Altea (rilievo del lato destro).

**Immagini correlate:** trasporto del corpo di Meleagro (fronte).

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 346-348, n. 285; KOCH 1975, pp. 111-112, n. 83; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 46.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 89, n. 83.



### Mel 18 - Coperchio di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Museo Capitolino, inv. 618.

**Cronologia:** II secolo d.C.

**Immagini “ovidiane”:** suicidio di Altea (praticamente al centro).

**Immagini correlate:** trasporto del corpo dell'eroe (a sinistra); compianto sulla pira apprestata per bruciare il corpo di Meleagro (al

centro). Sulla parte destra è raffigurato un uomo che soffia entro un forno su cui poggia un bacile e un uomo con il cane: iconografia inusuale.

**Bibliografia:** ASR III.2, pp. 353-354, n. 293a; KOCH 1975, pp. 117-118, n. 109; WOODFORD 1992, p. 429, n. 148.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 94, n. 109.

### Mel 19 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Palazzo Corsetti.

**Cronologia:** età tardo antoniniana.

**Immagini “ovidiane”:** suicidio di Altea.

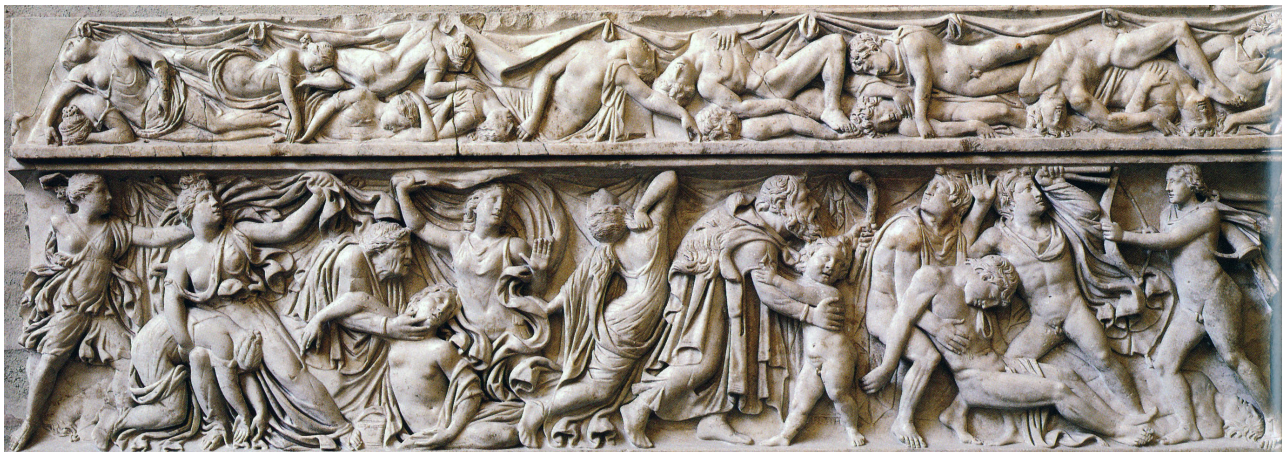
**Scene correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III.2, p. 352, n. 292; KOCH 1975, p. 118, n. 111.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1975, tav. 94, n. 111.



## Nio 01 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, dalla Via Appia, inv. 345.

**Cronologia:** 160 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** metamorfosi di Niobe sui corpi straziati dei figli (fregio del coperchio e frontone al di sopra del lato breve destro).

**Immagini correlate:** sterminio dei Niobidi (fronte e rilievi laterali).

**Bibliografia:** ASR III, pp. 377-379, n. 312; GEOMINY 1992, p. 920, n. 31b; ZANKER, EWALD 2008, pp. 358-359.

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 76 (fronte) e p. 359 (lati brevi).



## Nio 02 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Città del Vaticano, Museo Gregoriano Profano, rinvenuto nella vigna Lozano-Argoli, nei pressi di Porta Viminalis, inv. 10437.

**Cronologia:** 130-140 d.C.

**Immagini "ovidiane":** sterminio dei Niobidi (fronte).

**Immagini correlate:** rilievo del lato destro: Niobe piangente davanti alla tomba dei figli. Rilievo del lato sinistro: scena idillico bucolica di dubbio significato, vi compaiono una Ninfa e un pastore o un dio agreste, forse personificazioni del luogo in cui avviene la strage dei

Niobidi. Rilievo del coperchio: Apollo e Diana saettanti.

**Bibliografia:** ASR III, pp. 381-383, n. 315; SICTERMANN 1968, pp. 180-220; SICTERMANN, KOCH 1975, pp. 49-50, n. 48; GEOMINY 1992, p. 920, n. 32a; SCHMIDT 1992b, p. 912, n. 22 (che abbassa la datazione al 150 d.C.); ZANKER, EWALD 2008, pp. 359-361.

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 44 (fronte); p. 45 (lato breve destro); p. 361 (lato breve sinistro).



### Nio 03 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Venezia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 24.

**Cronologia:** 150-170 d.C.

**Immagini "ovidiane":** sterminio dei Niobidi.

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III, p. 385, n. 316; SICHTERMANN, KOCH 1975, p. 50, n. 49; SPERTI 1988, pp. 134-138; GEOMINY 1992, pp. 920-921, n. 32b.

**Riferimento fotografico:** SPERTI 1988, p. 135

### Nio 04 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Providence, Rhode Island, School of Design, da Roma, Via Salaria, inv. 21.076.

**Cronologia:** 160-190 d.C.

**Immagini "ovidiane":** sterminio dei Niobidi.

**Immagini correlate:** sul coperchio: al centro

scene relative alla gioventù di Apollo e Diana, ai lati le due divinità saettanti.

**Bibliografia:** OSTERSTROM RINGER 1969; RIDGWAY 1972, pp. 99-102, n. 39; GEOMINY 1992, p. 920, n. 32c.

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 77.



## Nio 05 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Wilton House, Salisbury, Wiltshire.

**Cronologia:** fine del II secolo d.C.

**Immagini “ovidiane”:** sterminio dei Niobidi.

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III, pp. 383-384, n. 317; SICTERMANN 1968, pp. 180-220; GEOMINY 1992, p. 921, n. 32d.

**Riferimento fotografico:** SICTERMANN 1968, p. 189, n. 8.

## Nio 06 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Villa Giustiniani-Massimo.

**Cronologia:** II secolo d.C.

**Immagini “ovidiane”:** sterminio dei Niobidi (?).

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III, p. 385, n. 318.

**Riferimento fotografico:** ASR III, tav. CII, n. 318.



### Nio 07 - Frammenti di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Palazzo Rondinini.

**Cronologia:** II secolo d.C.

**Immagini “ovidiane”:** sterminio dei Niobidi.

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III, p. 385, n. 319.

**Riferimento fotografico:** ASR III, tav. CII, n. 319 (per il frammento con Anfione) e tav. CII, n. 319a (per il frammento con il cavallo).

### Nio 08 - Frammento di sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Città del Vaticano, Museo Chiaramonti, frammentario.

**Cronologia:** inizi età antonina.

**Immagini “ovidiane”:** sterminio dei Niobidi (?).

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III, p. 385, n. 320.

**Riferimento fotografico:** ASR III, tav. CII, n. 320.

### Nio 09 - Sarcofago urbano

**Fattura:** urbano.

**Tipo di sarcofago:** appartenente alla seconda classe, con Niobe e Anfione ai lati del fregio.

**Luogo di conservazione:** perduto, rimane solo la citazione con breve descrizione di C. Robert.

**Cronologia:** --

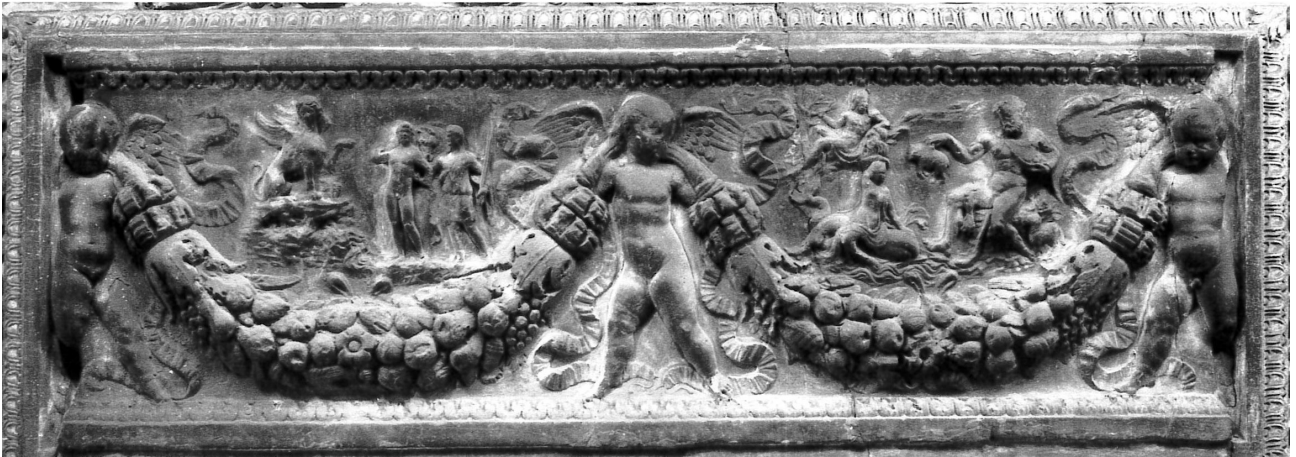
**Immagini “ovidiane”:** sterminio dei Niobidi (?).

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III, p. 385, n. 321.

**Riferimento fotografico:** --

## Pol 01 - Sarcofago urbano a ghirlande



**Luogo di conservazione:** Roma Palazzo Mattei, ingresso sud, lato ovest, sopra la porta.

**Cronologia:** 120-130 d.C.

**Immagini "ovidiane":** Polifemo canta il proprio amore a Galatea (ansa di destra).

**Immagini correlate:** Edipo e la sfinge (ansa di sinistra).

**Bibliografia:** ASR II, pp. 190-191, n. 182; FELLMANN 1972, p. 133, n. V 19; GUERRINI 1982, pp. 202-204; MONTÓN SUBIAS 1990, p. 1003, n. 29; HERDEJÜRGEN 1996, pp. 97-98, n. 31; CACCAMO CALTABIANO 1997, p. 515, n. 2; GHIOTTO 2000, p. 34.

**Riferimento fotografico:** HERDEJÜRGEN 1996, tav. 19, 2.

## Pro 01 - Sarcofago urbano





**Luogo di conservazione:** il sarcofago è frammentato in due pezzi conservati a: Roma, Villa Giustiniani-Massimo (rilievo con Demetra sul cocchio trainato da serpenti, le compagne di Proserpina e Minerva) e Musei Vaticani (porzione con il ratto della fanciulla da parte di Plutone), inv. 741.

**Cronologia:** terzo quarto del II secolo d.C.

**Immagini "ovidiane":** metamorfosi di Ciane (in basso a destra).

**Immagini correlate:** ricerche di Cerere (a sinistra); rapimento di Proserpina da parte di Ade (al centro).

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 460-461, n. 362; KOCH 1979, p. 233; LINDNER 1984, p. 78, n. 100; EADEM 1988, p. 402, n. 32.

**Riferimento fotografico:** KOCH 1979, p. 232, fig. 7 (frammento sinistro); ZANKER, EWALD 2008, p. 91, fig. 73 (frammento destro); ASR III.3, p. 461 (disegno ricostruttivo dell'intera fronte).

## Pro 02 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Roma, Villa Giustiniani.

**Cronologia:** metà del II secolo d.C.

**Immagini "ovidiane":** metamorfosi di Ciane (in basso a destra).

**Immagini correlate:** ricerche di Cerere (a sinistra); rapimento di Proserpina da parte di Ade

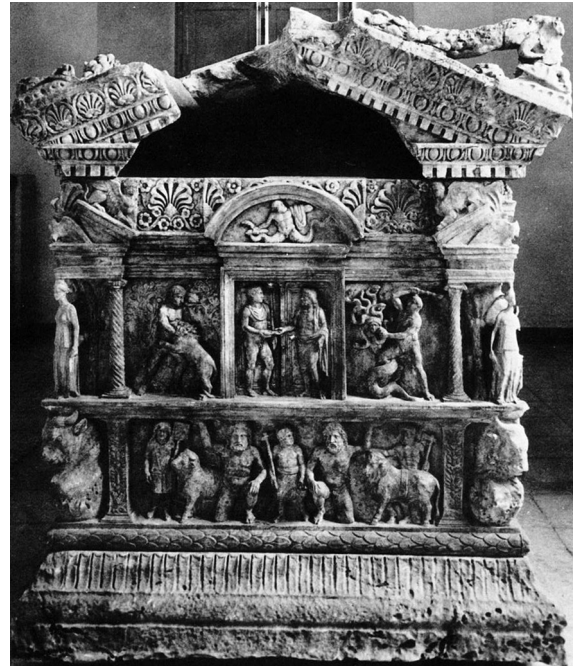
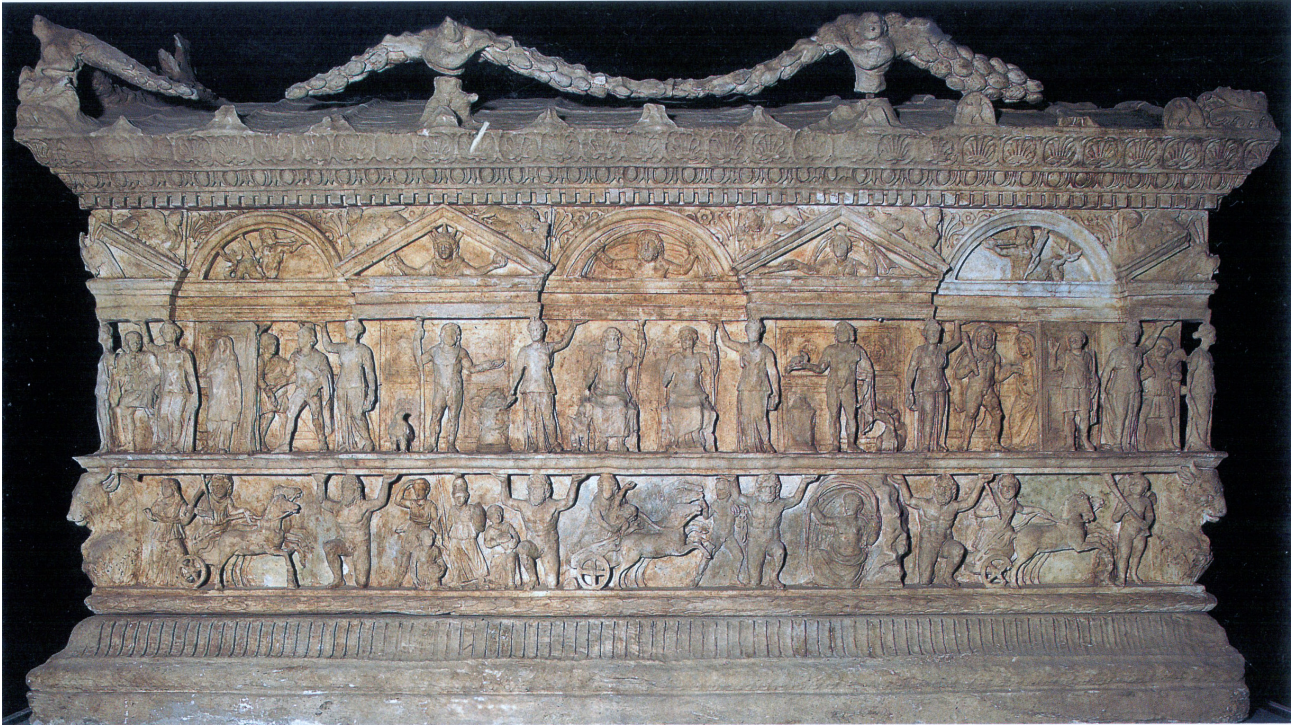
(porzione centrale e destra del rilievo).

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 466-467, n. 377; LINDNER 1984, pp. 79-80, n. 104.

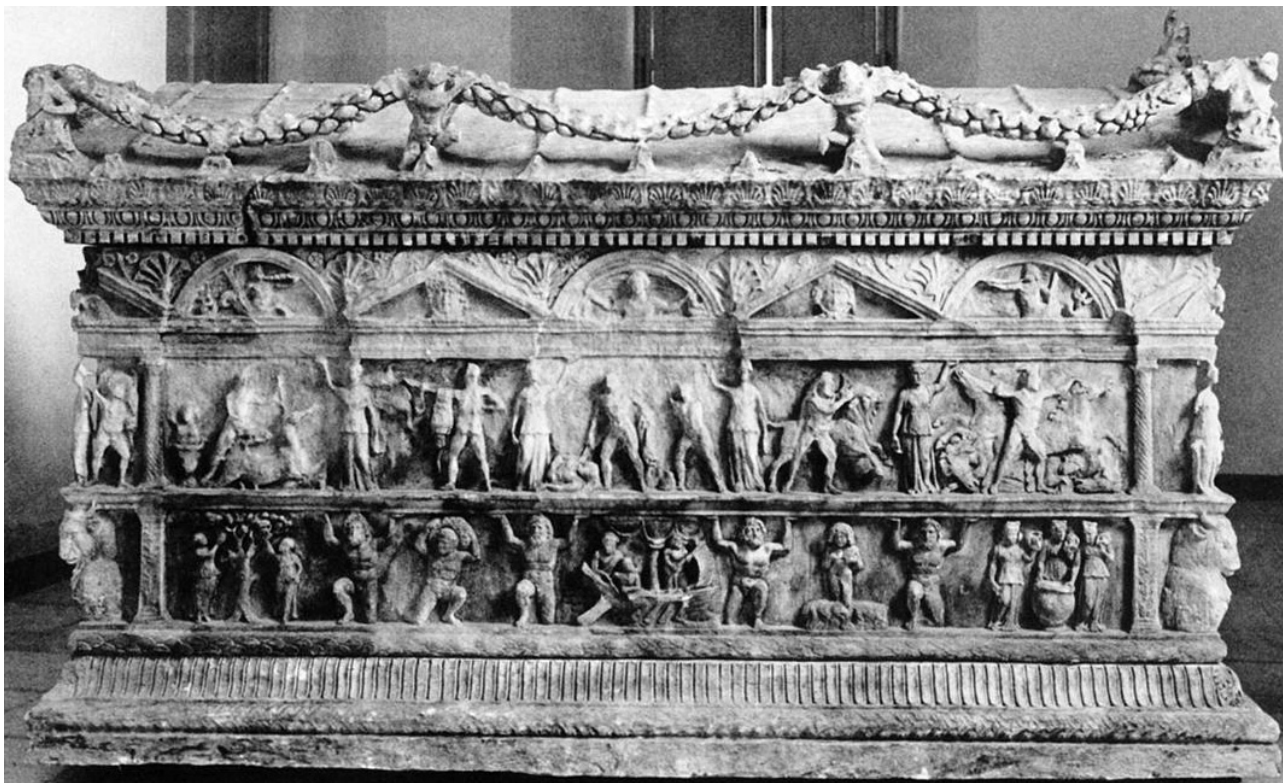
**Riferimento fotografico:** ASR III.3, tav. CX-XII, n. 377.



### Pro 03 - Sarcophago urbano







**Luogo di conservazione:** Velletri, Museo Civico Archeologico.

**Cronologia:** metà del II secolo d.C.

**Immagini "ovidiane":** Ciane si oppone al passaggio del carro di Plutone (fregio inferiore della fronte a destra).

**Immagini correlate:** fronte, fregio inferiore: figura (fanciullo defunto?) che trascorre su biga (all'estrema sinistra); rapimento di Proserpina da parte di Ade (al centro); figura (fanciullo defunto?) che trascorre su biga (all'estrema destra); fregio superiore: Laodamia e Protesilao con Mercurio Psicopompo (all'estrema sinistra); Giove (a sinistra); Plutone e Proserpina in trono (al centro); Nettuno (a destra); Alceste ed Eracle (all'estrema destra). Retro, fregio superiore: fatiche di Eracle; fregio inferiore: giardino delle Esperidi (all'estrema sinistra); Sisifo

(a sinistra); Caronte che trascorre con la propriabarca carica di anime (al centro); Tantalo (a destra); Danaidi (all'estrema destra). Rilievo laterale destro, fregio superiore: fatiche di Eracle (a destra e a sinistra); defunto che incontra un antenato (al centro); fregio inferiore: processione sacrificale. Rilievo laterale sinistro, fregio superiore: fatiche di Eracle; fregio inferiore: scena pastorale.

**Bibliografia:** fondamentali: ANDREAE 1963, pp. 11-87; LAWRENCE 1965; ma cfr. anche LINDNER 1984, pp. 85-86, n. 117; EADEM 1988, p. 403, n. 40; ZANKER, EWALD 2008, p. 29.

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 30, fig. 31 (fronte); LAWRENCE 1965, tav. 45, fig. 2 (retro); tav. 46, fig. 3 (lato destro) e fig. 4 (lato sinistro).



**Sem 01 - Porzione di sarcofago urbano**



**Luogo di conservazione:** Villa Albani, frammentario.

**Cronologia:** età antonina.

**Immagini “ovidiane”:** Bacco accudito dalle Ninfe (rilievo del coperchio).

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** MATZ 1968-1975, pp. 349-350, n. 198; GASPARRI 1986b, p. 552, n. 150.

**Riferimento fotografico:** MATZ 1968-1975, tav. 218, n. 198.

**Sem 02 - Sarcofago attico**







**Luogo di conservazione:** Kent, Hever Castle, da Roma, commercio antiquario.

**Cronologia:** metà del II secolo d.C.

**Immagini "ovidiane":** Bacco allattato da una Ninfa (rilievo del lato posteriore, in basso al centro).

**Immagini correlate:** fronte: uccisione di Penteo. Rilievo laterale sinistro: Eracle (?) in una

scena di difficile interpretazione. Rilievo laterale destro: amazzonomachia (Achille e Pentessilea?).

**Bibliografia:** ASR III.3, pp. 519-523, n. 434; MATZ 1968-1975, pp. 410-413, n. 230; GASPARRI 1986b, p. 551, n. 138.

**Riferimento fotografico:** MATZ 1968-1975, tav. 254.



### Sem 03 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Pisa, Camposanto monumentale.

**Cronologia:** età antonina.

**Immagini "ovidiane":** Bacco allattato da una Ninfa (rilievo del coperchio, a sinistra).

**Immagini correlate:** coperchio, a destra: uccisione di Penteo. Fronte: Bacco con il suo tiaso.

**Bibliografia:** ARIAS, CRISTIANI GABBA 1977, pp. 146-148; MATZ 1968-1975, pp. 413-414, n. 230A; GASPARRI 1986b, p. 551, n. 139.

**Riferimento fotografico:** MATZ 1968-1975, tav. 191, n. 170.

### Sem 04 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Baltimora, Walters Art Gallery, inv. 23.33, da Roma, Tomba dei Pisoni sulla Via Salaria.

**Cronologia:** 170-180 d.C.

**Immagini "ovidiane":** Bacco allattato da una Ninfa (a sinistra).

**Immagini correlate:** fronte: personaggi del

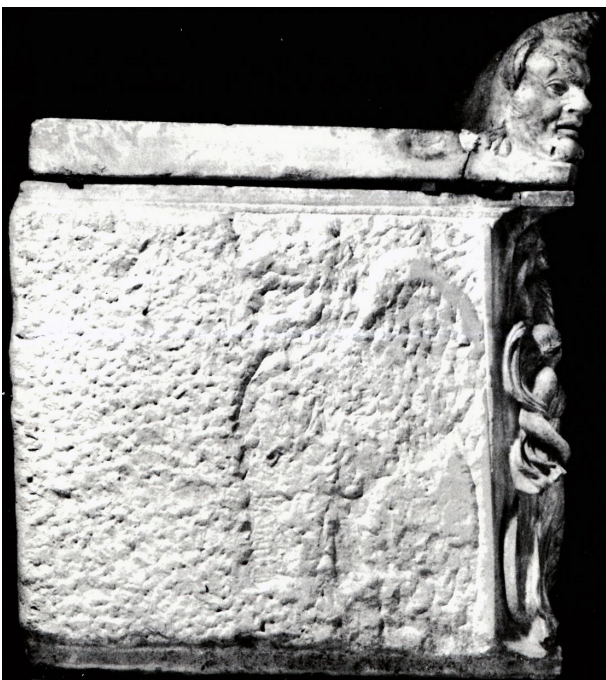
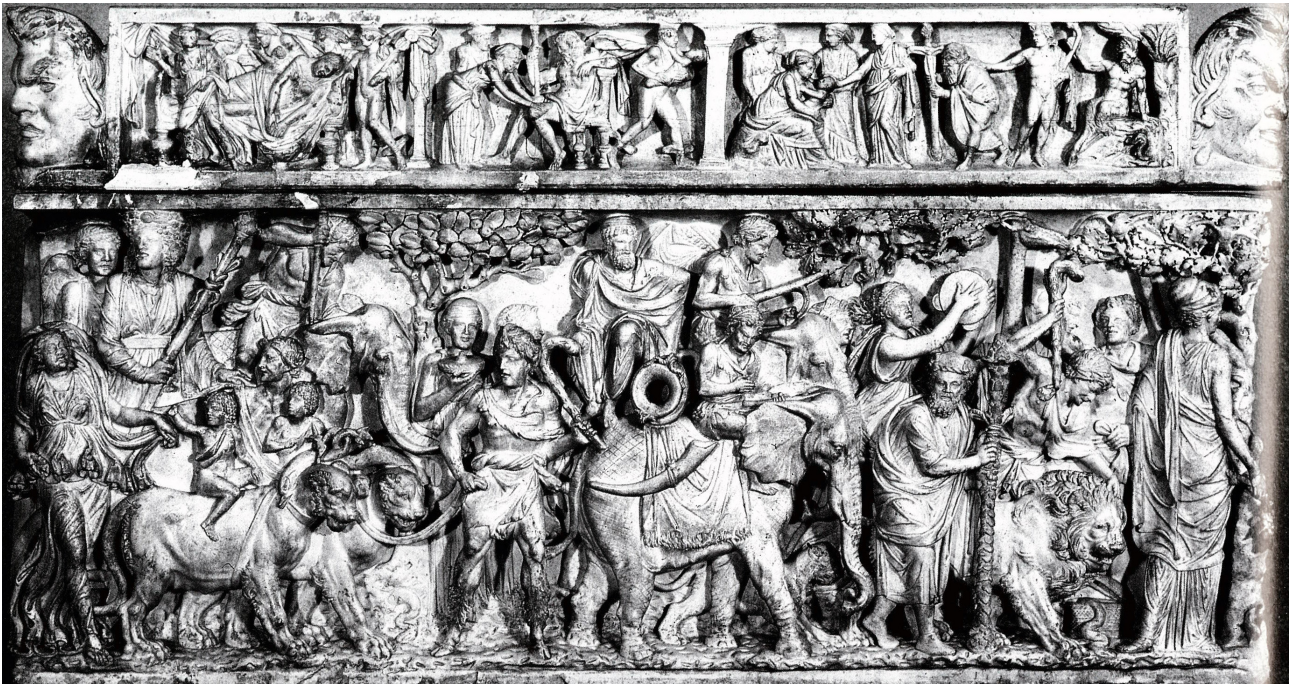
corteggio dionisiaco. Coperchio: scena di banchetto.

**Bibliografia:** MATZ 1968-1975, pp. 350-351, n. 199; GASPARRI 1986b, p. 552, n. 155.

**Riferimento fotografico:** MATZ 1968-1975, tav. 211, n. 199.



## Sem 05 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Baltimora, Walters Art Museum, da una camera funeraria lungo la Via Salaria entro le mura aureliane, inv. 23-31.

**Cronologia:** 170-180 d.C.

**Immagini "ovidiane":** Bacco allattato da una Ninfa (rilievo del coperchio, a destra).

**Immagini correlate:** coperchio: morte di Semele e prima nascita di Bacco (a sinistra); nascita di Bacco dalla coscia di Giove (al centro).

Fronte: trionfo indiano di Dioniso. Rilievo laterale destro: grifoni affrontati. Rilievo laterale sinistro: grifoni affrontati (in stato di abbozzo). Bibliografia: da ultimi ZANKER, EWALD 2008, pp. 312-316, con bibl. precedente.

**Riferimento fotografico:** ZANKER, EWALD 2008, p. 148, fig. 131 (fronte); MATZ 1968-1975, tav. 120 (rilievi laterali).



## Sem 06 - Sarcofago urbano



**Luogo di conservazione:** Corcolle, Campagna di Roma, Via Prenestina, murato al di sopra della porta di una Chiesa.

**Cronologia:** 170-180 d.C.

**Immagini “ovidiane”:** Bacco allattato da una Ninfa (rilievo del coperchio, a destra).

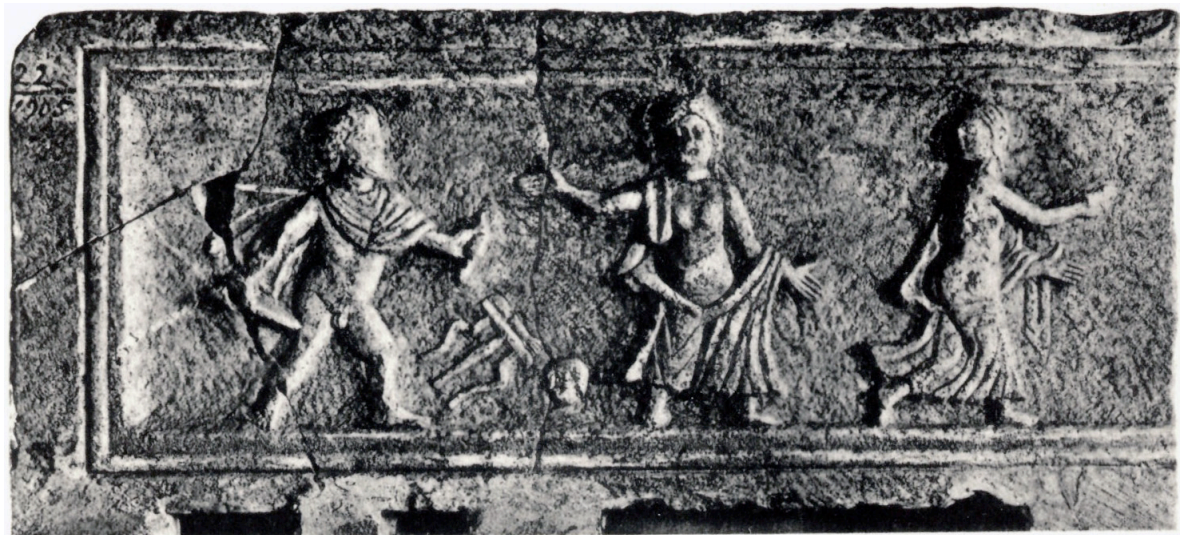
**Immagini correlate:** nascita di Bacco dalla coscia di Giove (a sinistra); morte di Semele e

nascita di Bacco (al centro).

**Bibliografia:** MATZ 1968-1975, p. 348, n. 196; CATANI 1985, pp. 244-245; GASPARRI 1986b, p. 551, n. 132; KOSSATZ-DEISSMANN 1994, p. 721, n. 10d.

**Riferimento fotografico:** MATZ 1968-1975, tav. 210, n. 196.

## Ter 01 - Sarcofago (?) provinciale



**Luogo di conservazione:** Budapest, National-museum, da Intercisa.

**Cronologia:** II secolo d.C.

**Immagini “ovidiane”:** l’inseguimento delle Pandionidi dopo il banchetto con le carni di Iti.

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III, p. 501; BIEBER 1925, pp. 16-17; TOYNBEE 1977, p. 405; SCHEFOLD, JUNG 1988, p. 75; TOULOUPA 1994, p. 528, n. 16.

**Riferimento fotografico:** ASR III, tav. CXX-XIII.424.

**Ter 02 - Sarcofago (?) provinciale**



**Luogo di conservazione:** Budapest, National-museum, da Intercisa.

**Cronologia:** II secolo d.C.

**Immagini “ovidiane”:** scena con personaggi caratterizzati da attributi bacchici (allusione

alla liberazione di Filomela?).

**Immagini correlate:** --

**Bibliografia:** ASR III, p. 501.

**Riferimento fotografico:** ASR III, tav. CXX-XIII.424.





# TAVOLE





Fig. 1 - Parigi, Cabinet des Médailles. Scarabeo con caduta di Fetonte (ZAZOFF 1968, tav. 51, n. 269).



Fig. 2 - Londra, British Museum. Scarabeo con caduta di Fetonte (ZAZOFF 1968, tav. 51, n. 271).



Fig. 3 - Monaco, Staatliche Münzsammlung. Pasta vitrea con caduta di Fetonte (AGDS I-2, tav. 156, n. 1673).



Fig. 4 - Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Cammeo con caduta di Fetonte (FURTWÄNGLER 1900, tav. LVIII.2).



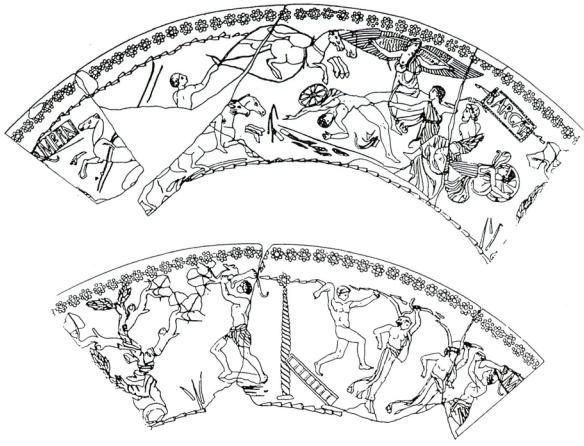


Fig. 5 - Boston, Museum of Fine Arts. Matrice di coppa aretina con la raffigurazione del mito di Fetonte. Disegno (TROSO 2002, p. 130).



Fig. 6 - Roma, Museo Nazionale Romano. Stucco con la richiesta del carro da Roma, Villa della Farnesina (SALVO 2012b, p. 128).



Fig. 7 - Roma, Museo Nazionale Romano. Stucco con le Ore che preparano la quadriga del Sole da Roma, Villa della Farnesina (*Nazionale Romano* 1982, tav. 198).

Fig. 8 - Bolsena, Chiesa di S. Cristina. Rilievo in marmo con le Ore che preparano la quadriga del Sole (BARATTE 1994, n. 4).





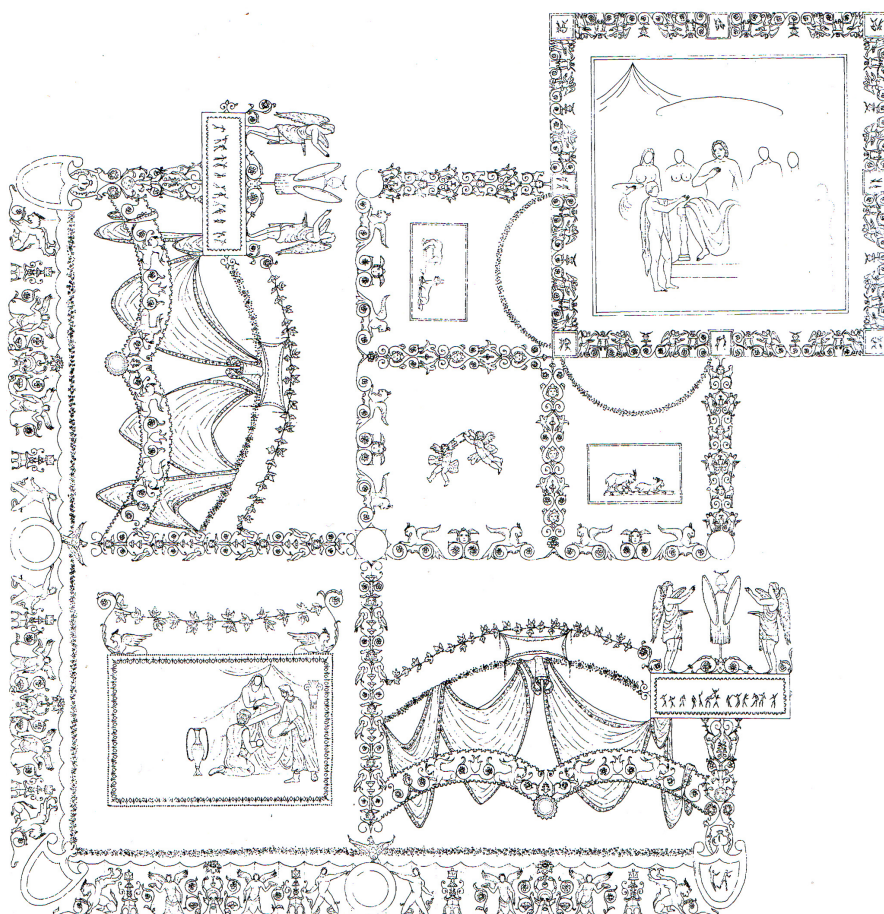


Fig. 9 - Roma, *Domus Aurea*, sala 33, volta. Quadro centrale con Fetonte che chiede al Sole di poter guidare il carro. Disegno ricostruttivo (IACOPI 1999, p. 152).



Fig. 10 - Dieburg, Kreismuseum. Lastra in arenaria rossa con la richiesta di Fetonte al Sole di guidare il carro, da Dieburg, mitreo (LETTA 1988, n. 173).



Fig. 11 - Narbona, Clos de la Lombarde, Casa IV; ambiente A. Affresco con la richiesta del carro (SABRIÉ, SABRIÉ 2004, tav. III.1).





Fig. 12 - Kurashiki, Kurashiki Ninagawa Museum. Sarcophago appartenente alla prima classe con Fetonte che chiede il carro al Sole (ZANKER, EWALD 2008, p. 87, fig. 69).



Fig. 13 - Vaticano, Museo Chiaramonti. Frammento di coperchio appartenente a un sarcofago urbano con Fetonte che chiede al Sole di guidare il carro (BARATTE 1994, n. 8)



Fig. 14 - Atene, Museo Nazionale. *Lekythos* a fondo bianco con Atteone sbranato dai propri cani (GUIMOND 1981, n. 3).



Fig. 15 - Atene, Museo Nazionale. Alabastro a fondo bianco con lo sbranamento di Atteone da Eretria (GUIMOND 1981, n. 6).





Fig. 16 - Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe. Anfora con il supplizio di Atteone (GUIMOND 1981, n. 27).



Fig. 17 - Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. *Skyphos* con Atteone trasformato in cervo e sbranato dai propri cani da Paestum (GUIMOND 1981, n. 49).



Fig. 18 - Cambridge, Fogg Art Museum. Nestoris lucana con il supplizio di Atteone (GUIMOND 1981, n. 45).

Fig. 19 - Londra, British Museum. Gruppo statuario con Atteone sbranato dai propria cani da Lanuvio; copia romana (GUIMOND 1981, n. 38).



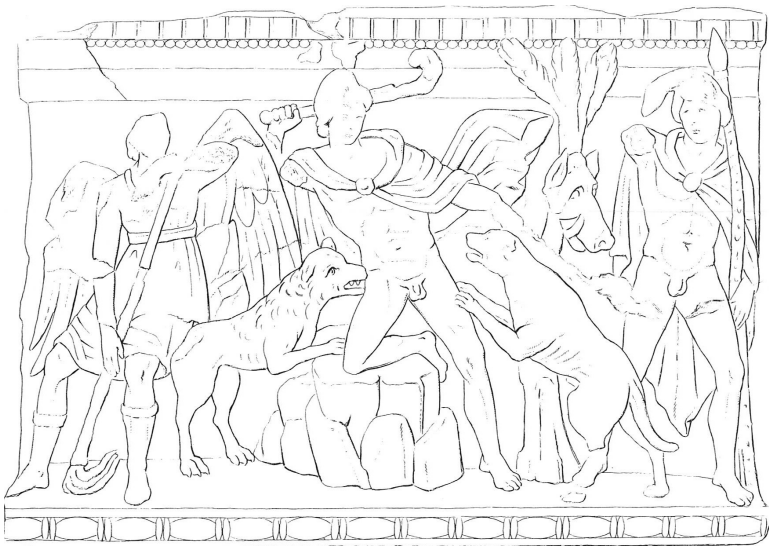


Fig. 20 - Volterra, Museo Guarnacci. Urna cineraria con il supplizio di Atteone da Volterra (GUIMOND 1981).



Fig. 21 - Bonn, Rhein, Landesmuseum. Gemma con Atteone sbranato dai cani da Xanten (*Metamorfosi* 2012, p. 53).



Fig. 22 - Londra, British Museum. Pasta imitante il berillo blu con il supplizio di Atteone (GUIMOND 1981, n. 15a).



Fig. 23 - Berlino, Staatliche Museen. Intaglio in calcedonio bluastro con Atteone che scopre Diana al bagno (AGD II, n. 371).



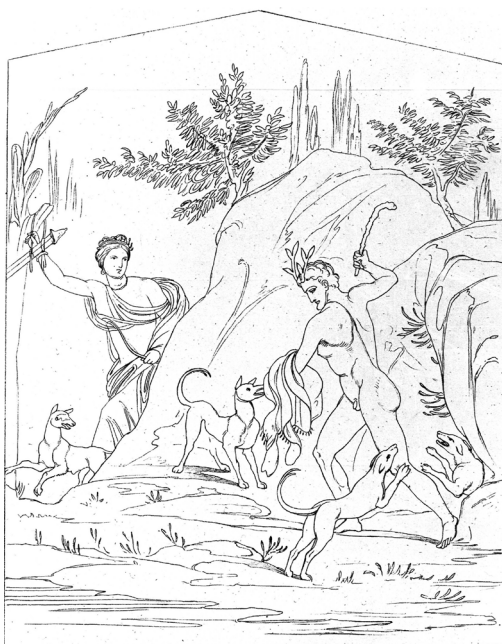


Fig. 24 - Pompei, IX 2, 16 Casa di *T. Dentatius Panthera*; cubicolo (b), parete nord. Quadro con il supplizio di Atteone. Disegno (PPM IX, p. 6).



Fig. 25 - Pompei, VI 16, 7 Casa degli Amorini dorati; cubicolo (R), parete sud. Quadro con la raffigurazione di Diana al bagno (PPM V, p. 839, fig. 223).



Fig. 26 - Pompei, I 11, 6.7 Casa della Venere in Bikini; triclinio (10), parete est. Quadro con il mito di Atteone in narrazione compendiaria (PPM II, p. 564).



Fig. 27 - Pompei, I 9, 5 Casa dei Cubicoli floreali o del Frutteto; triclinio (11), parete ovest. Quadro con il mito di Atteone in narrazione "per nuclei" (SALVO 2012d, p. 102).





Fig. 28 - Pompei, Casa IX 7, 12; triclinio (5), parete ovest. Diana sorpresa da Atteone da un disegno dell'Istituto Archeologico Germanico (PPM IX, p. 781).



Fig. 29 - Pompei, VI 2, 4 Casa di Sallustio; *viridarium* (32), parete sud. Diana sorpresa al bagno da Atteone e Atteone sbranato dai cani. Tempera di F. Morelli, 1808 (SALVO 2012d, p. 103).

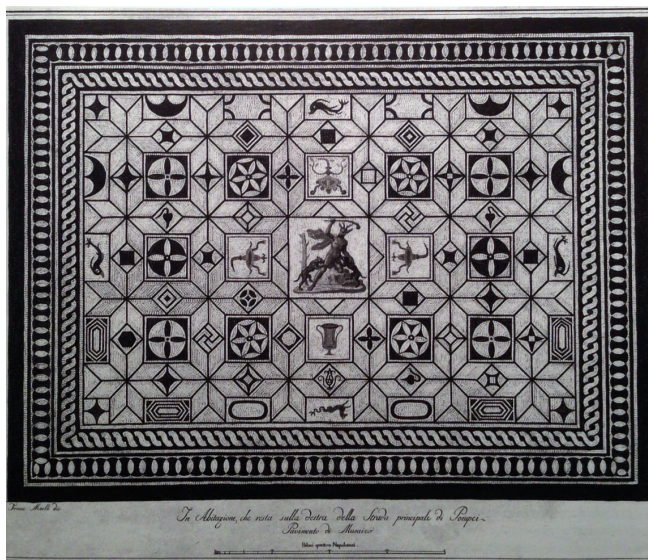


Fig. 30 - Pompei, *Regio VI Ins. Occ.*, 19-26. Mosaico con Atteone sbranato dai cani (COLPO 2010, p. 95, fig. 60).



Fig. 31 - Volubilis, Casa di Venere. Mosaico con Diana al bagno accompagnata dalle Ninfe (REBUFFAT 1965, fig. 3).





Fig. 32- Carranque, Villa di *Maternus*; cubicolo. Mosaico con il bagno di Diana accompagnata dalle Ninfe (FERNÁNDEZ-GALIANO 1994, p. 204, fig. 6).

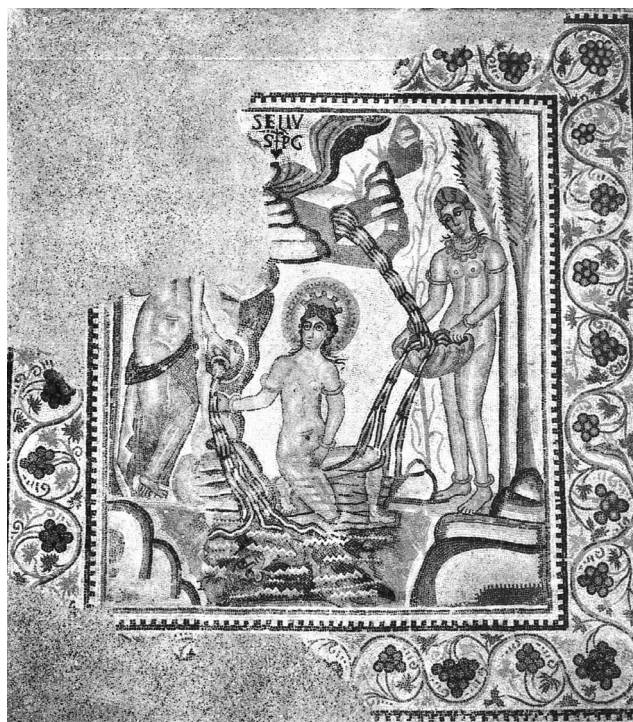


Fig. 33 - Timgad, Museo. Mosaico con il bagno di Diana accompagnata dalle Ninfe da Timgad, quartiere 49; angolo nord-ovest della casa (GERMAIN 1969, tav. VII).

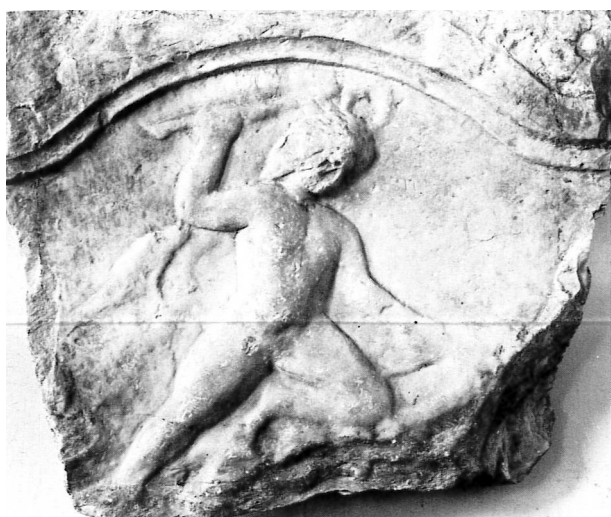


Fig. 34 - Salzburg, Museum Carolino Augusteum. Rilievo funerario con lo sbranamento di Atteone (GUIMOND 1981, n. 62a).



Fig. 35 - Chester, Grosvenor Museum. Rilievo funerario frammentario con lo sbranamento di Atteone (GUIMOND 1981, n. 65).





Fig. 36 - Berkeley, Lowie Museum. *Hydria* attica con la morte di Semele dalla Grecia (?) (GASPARRI 1986a, n. 664).



Fig. 37 - Tampa Bay, Museum of Art. Cratere a volute apulo con la morte di Semele (KOSSATZ-DEISSMANN 1994, n. 7).



Fig. 38 - Taranto, Museo Nazionale. Cratere a volute apulo con la nascita di Dioniso dalla coscia di Zeus da Ceglie del Campo (GASPARRI 1986a, n. 667).



Fig. 39 - Parigi, Cabinet des Médailles. Bulla discoidale con la nascita di Dioniso dalla coscia di Zeus da Vulci (CAMPOREALE 1997, n. 22b).





Fig. 40 - Roma, Museo Nazionale Romano. Affresco con la raffigurazione dell'allattamento di Bacco, dalla Villa della Farnesina (*Nazionale Romano* 1982, tav. 68).

Fig. 41 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. *Skyphos* argenteo con la morte di Semele da Pompei, Casa del Menandro (PIRZIO BIROLI STEFANELLI 1991, p. 159, fig. 143).



Fig. 42 - Roma, *Domus Aurea*. Disegno della pittura con la raffigurazione della nascita di Bacco da Semele (MATZ 1968-1975, app. 88.1).



Fig. 43 - San Pietroburgo, Ermitage. Corniola con la nascita di Bacco dalla coscia di Zeus (CANCIANI, COSTANTINI 1997, n. 324).





Fig. 44 - Berlino, Staatliche Museen. Rilievo marmoreo con nascita di Bacco dalla coscia paterna (CANCIANI, COSTANTINI 1997, n. 322).



Fig. 45 - Matelica, Museo Piersanti, Galleria dei Busti. Tondo marmoreo con il parto di Giove, da Roma; indicazione in tratteggio della parte restaurata (CATANI 1985, fig. 3).

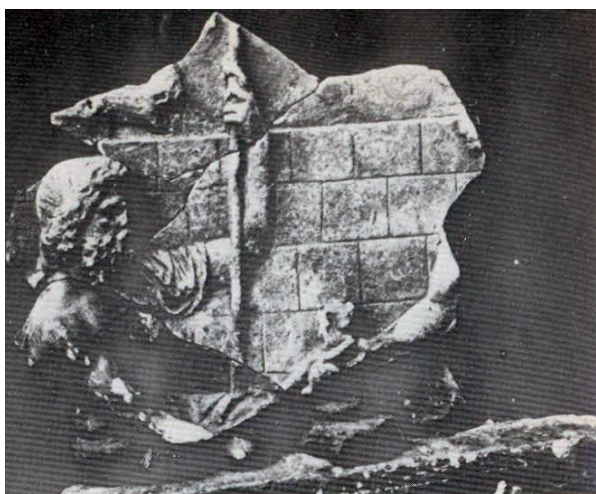


Fig. 46 - Budapest. Rilievo marmoreo con nascita di Bacco dalla coscia di Giove da S. Marinella, villa (CATANI 1985, tav. X, n. 13).



Fig. 47 - Roma, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino, Sala delle Muse. Rilievo neoattico con la nascita di Bacco dalla coscia di Giove, da Roma, nei pressi di Porta Portese (GASPARRI 1986a, n. 668).



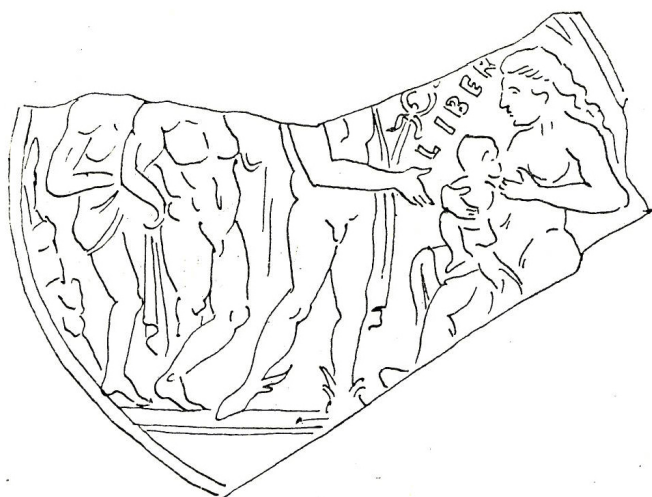


Fig. 48 - Disegno di medaglione ad applique gallo-romano con l'allattamento di Bacco (WUILLEUMIER, AUDIN 1952, p. 35, n. 26).



Fig. 49 - Djemila, Casa di Bacco. Particolare di mosaico con scena dell'allattamento del figlio di Semele (DUNBABIN 1978, tav. 178).



Fig. 50 - Roma, Palazzo Cardelli. Rilievo con scena dell'allattamento di Bacco (MATZ 1968-1975, app. 106.1).



Fig. 51 - Bologna, Museo Civico. Pisside eburnea con la nascita di Bacco da Semele (GASPARRI 1986b, n. 130).



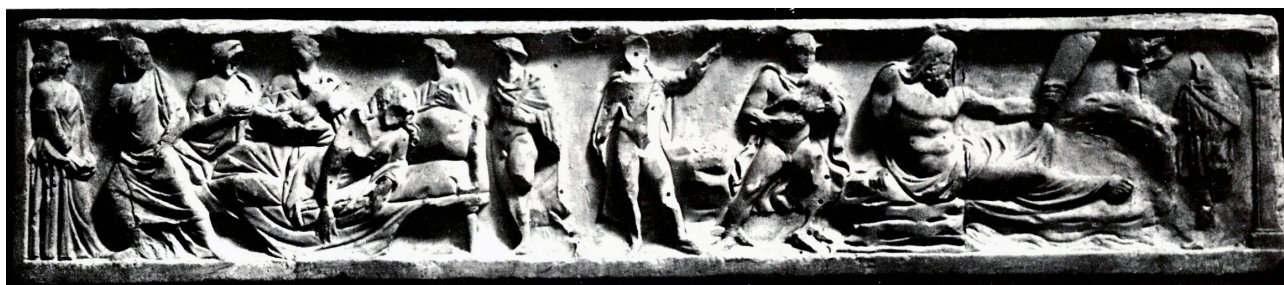


Fig. 52 - Roma, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti. Coperchio di sarcofago urbano con scene relative alla nascita di Bacco (MATZ 1968-1975, tav. 208, n. 197).



Fig. 53 - Amiens, Musée Picard. Coperchio di sarcofago urbano con la nascita di Bacco dalla coscia di Giove (BARATTE 1989, p. 145, fig. 2c).



Fig. 54 - Zagabria, Museo Archeologico. Coperchio di sarcofago urbano di bambino (?) con episodi relativi alla duplice nascita di Bacco (KOSSATZ-DEISSMANN 1994, n. 11).



Fig. 55 - Liverpool, Merseyde Country Museum. Rilievo marmoreo con nascita di Bacco e morte di Semele da Roma (MATZ 1968-1975, app. 88.2).





Fig. 56 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Anfora attica con l'inseguimento di Persefone da parte di Ade da Nola (LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, n. 77).

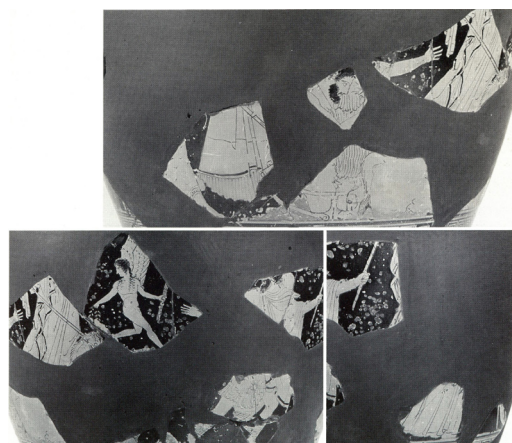


Fig. 57 - Eleusi, Museo. *Skyphos* con il rapimento violento di Persefone, da Eleusi (LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, n. 110).

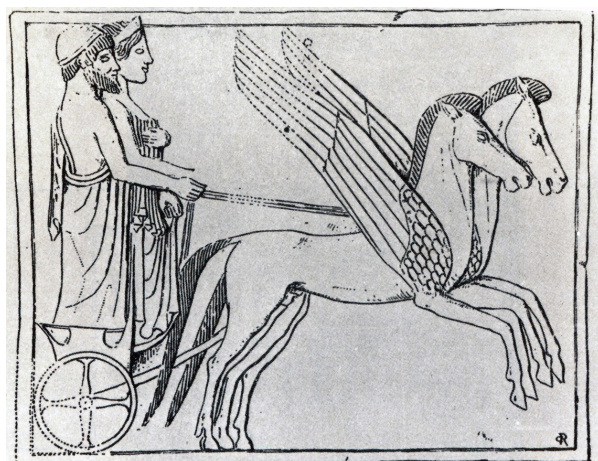


Fig. 58 - Reggio Calabria, Museo Nazionale. *Pinakes* con il rapimento "consensuale" da Locri Epizefiri (TORELLI 1977, tav. XII, n. 2).



Fig. 59 - Reggio Calabria, Museo Nazionale. *Pinakes* con il rapimento violento da Locri Epizefiri (TORELLI 1977, tav. XII, n. 1).





Fig. 60 - Vergina, Tomba di Persefone; parete nord. Affresco con il ratto della figlia di Demetra (KOTTARIDI 2007 p. 33).



Fig. 61 - New York, Metropolitan Museum of Arts. *Hydria* con il rapimento "consensuale" di Persefone (LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, n. 115).



Fig. 62 - Atami (Giappone), Moa Museum of Art. *Crate-re a volute* con il rapimento violento di Persefone (PONTANDOLFO 2008, p. 192).

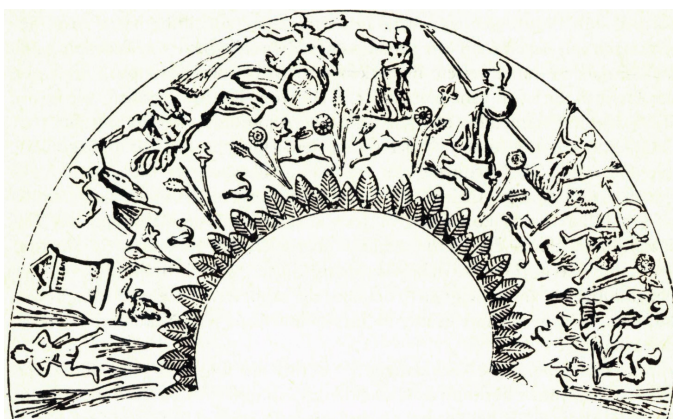


Fig. 63 - Londra, British Museum. *Coppa megarese* con il ratto di Persefone da Tebe (LINDNER 1984, p. 34).





Fig. 64 - Morgantina, Museo. Terracotta con il ratto di Persefone da Morgantina (LINDNER 1984, p. 30).



Fig. 66 - Alessandria d'Egitto, necropoli di Kom el-Chougafa. Pittura funeraria con il ratto di Persefone (GUIMIER-SORBETS, SIEF EL-DIN 1997, p. 374, fig. 14).



Fig. 67 - Kertsch (Panticapeo), tomba di *Alkimos*. Pittura con il rapimento di Persefone (BARBET 2004, tav. XLIX.1).

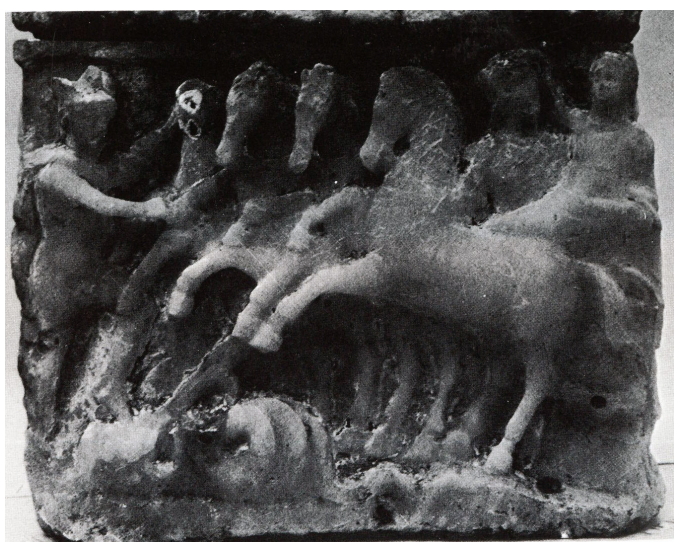


Fig. 68 - Firenze, Museo Archeologico. Urna etrusca in alabastro con il ratto di Persefone da Barberino Val d'Elsa (LINDNER 1984, tav. 27, n. 34).



Fig. 65 - Taranto, Museo Nazionale. Acroterio di un naiskos funerario con il rapimento di Persefone da Taranto (LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, n. 92).





Fig. 69 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Lastra in avorio con il ratto di Proserpina alla presenza di Ciane da Pompei (*Metamorfosi* 2012, p. 95, fig. 51).

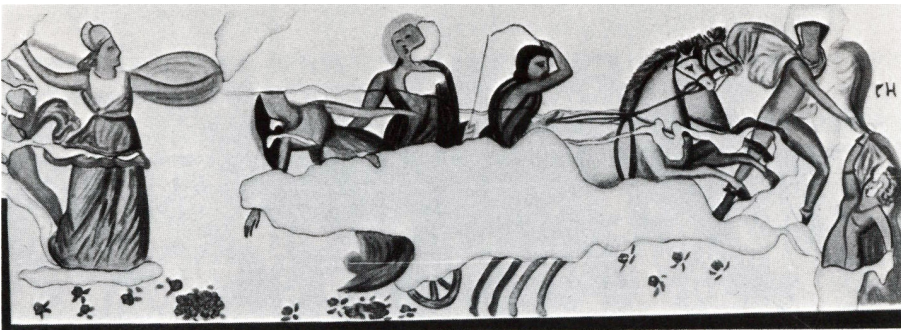


Fig. 70 - Siria, Ipogeo di Massyaf. Pittura con il ratto di Proserpina alla presenza di Ciane (LINDNER 1984, tav. 18, n. 48).



Fig. 71 - Vienna, Staatliche Museen. Corniola con il ratto di Proserpina (LINDNER 1988, n. 26).



Fig. 72 - Roma, Via Appia, Tomba di Vibia. Pittura con il ratto di Proserpina (GÜNTHER 1997, n. 221).





Fig. 73 - Roma, Palazzo dei Conservatori. Mosaico policromo con il rapimento di Proserpina (GÜNTER 1997, n. 222).



Fig. 74 - Vaticano, necropoli sotto San Pietro, Tomba della Quadriga. Mosaico bianco e nero con il ratto di Proserpina (LINDNER, DAHLINGER, YALOURIS 1988, n. 76b).



Fig. 75 - Venezia, Museo Archeologico Nazionale. Sarcofago urbano a ghirlande appartenente alla prima classe con il ratto di Proserpina (SPERTI 1988, p. 129).

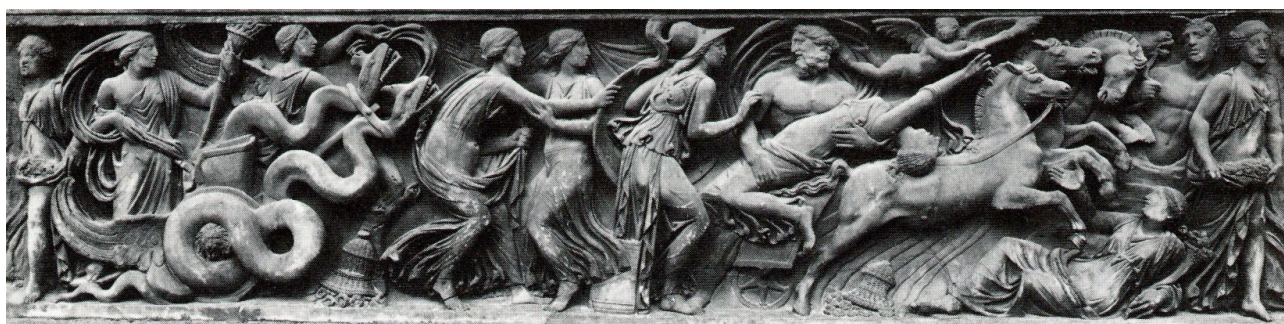


Fig. 76 - Roma, Casino Rospigliosi. Sarcofago urbano appartenente alla seconda classe con il ratto di Proserpina (KOCH, SICHTERMANN 1982, n. 203).





Fig. 77 - Parigi, Museo del Louvre. Sarcophago urbano appartenente alla seconda classe con il ratto di Proserpina (GÜNTER 1997, n. 236).



Fig. 78 - Roma, Musei Capitolini. Sarcophago urbano appartenente alla terza classe con il ratto di Proserpina (KOCH, SICHTERMANN 1982, n. 205).



Fig. 79 - Roma, Villa Albani. Sarcophago urbano appartenente alla quarta classe con il ratto di Proserpina (ASR III.3, tav. CXXIX, n. 410).





Fig. 80 - Ascalona, Museo. Sarcofago urbano appartenente alla quinta classe con il ratto di Proserpina (KOCH 1979, p. 234, fig. 8).



Fig. 81 - Vienna, Kunsthistorisches Museum. Sarcofago urbano appartenente alla sesta classe con il ratto di Proserpina (LINDNER 1988, n. 18).



Fig. 82 - Roma, Museo Nazionale Romano. Altare cinerario con il rapimento di Proserpina (*Nazionale Romano* 1981, p. 362).





Fig. 83 - Parigi, Museo del Louvre. Cratere a calice con sterminio dei Niobidi da Orvieto (DENOYELLE 1997, p. 5, n. 2).



Fig. 84 - Ginevra, Collezione privata. *Hydria* apula con la metamorfosi di Niobe (SCHMIDT 1992, n. 13).



Fig. 85 - Sidney, Nicholson Museum. *Hydria* campana con la pietrificazione di Niobe (TODISCO 2003, tav. CXLVII).



Fig. 86 - Berlino, Staatliche Museen. *Lekythos* campana con Niobe (TODISCO 2003, tav. CXLIX).



Fig. 87 - Foggia, Museo Civico. *Hydria* con sterminio dei Niobidi, da Arpi (TRENDALL, CAMBITOGLU 1982, tav. 361).



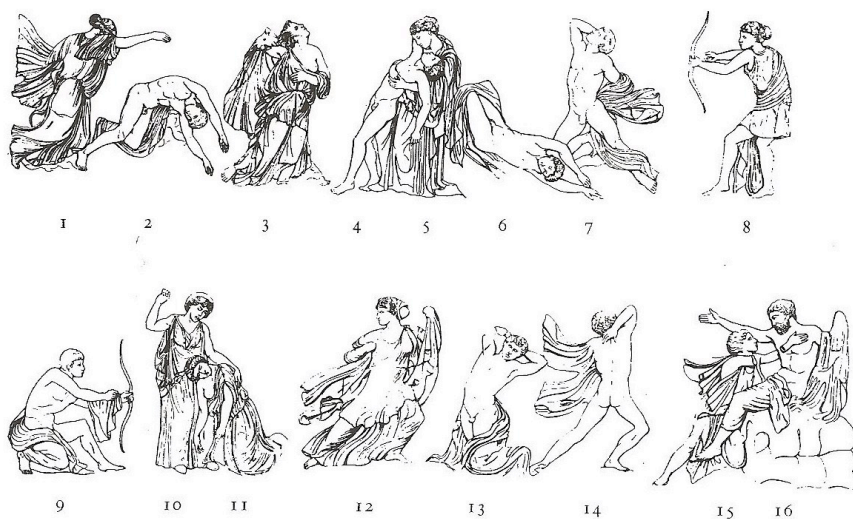


Fig. 88 - Disegno ricostruttivo del fregio del trono di Zeus a Olimpia (GEOMINY 1992, n. 15).



Fig. 89 - Firenze, Galleria degli Uffizi. Statua di Niobe con la figlia minore (*Galleria* 1958, n. 70).



Fig. 90 - Luni, cd. "Grande Tempio". Disegno della statua di Niobide a cavallo (FROVA 1985, p. 107).





Fig. 91 - Würzburg, Martin-von Wagner-Museum. Pasta vitrea blu con Niobe e Niobide (Toso 2007, p. 297).



Fig. 92 - Ehem. Demidoff. Intaglio in agata nera con Niobe e un figlio (FURTWÄNGLER 1900, tav. XXIV, n. 36).



Fig. 93 - Ginevra, Museo d'Arte e di Storia. Pasta vitrea con Niobide ferita da Cruseilles (GUIRAUD 1988, tav. XXXII).

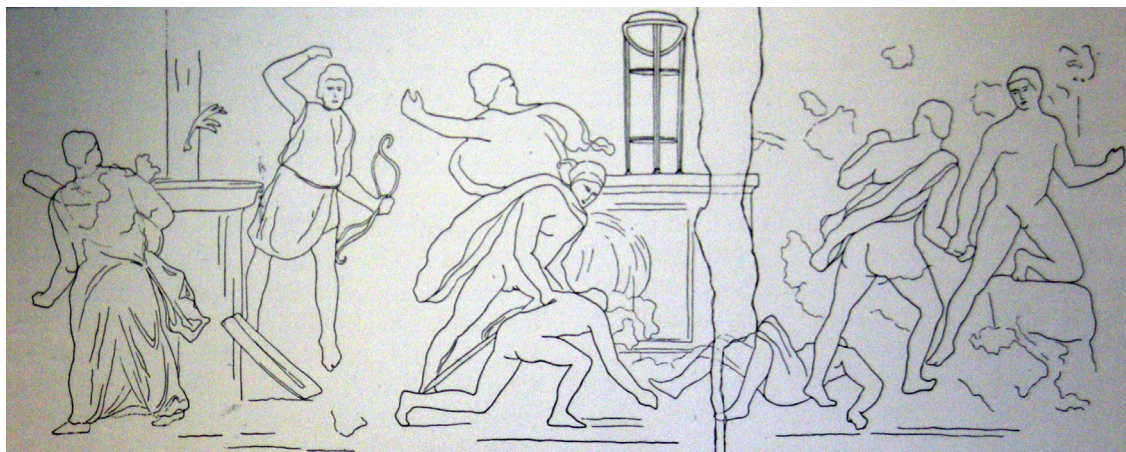


Fig. 94 - Pompei, I 6, 2 Casa del Criptoportico; *oecus* (22), anticamera, parete ovest. Pittura con strage dei Niobidi. Disegno ricostruttivo (SPINAZZOLA 1953, p. 352, fig. 189).



Fig. 95 - Roma, Colombario di Villa Pamphili; muro B. Affresco con strage dei Niobidi (BENDINELLI 1941, tav. 4).





Fig. 96 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Quadro con uccisione dei Niobidi da Pompei, VI 9, 6.7 Casa dei Dioscuri; pilastri del lato ovest del peristilio (PPM IV, fig. 226).



Fig. 97 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Quadro con strage dei Niobidi da Pompei, VII 15, 2 Casa del Marinaio; esedra (z'), parete nord (PPM VII, p. 749, fig. 88).

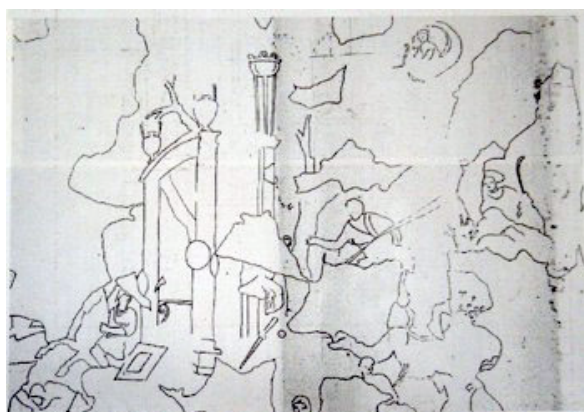


Fig. 98 - Pompei, Villa Imperiale; peristilio (D). Quadro con strage dei Niobidi. Disegno e affresco (PAPPALARDO 1997, fig. 8).



Fig. 99 - Pompei, Casa VII 6, 28; peristilio (4). Quadro con strage dei Niobidi (PPM VII, p. 190, fig. 10).





Fig. 100 - Pompei, VII 15, 2 Casa del Marinaio; ambiente (c). Quadro con strage delle figlie di Niobe (PPM VII, p. 716, fig. 22).

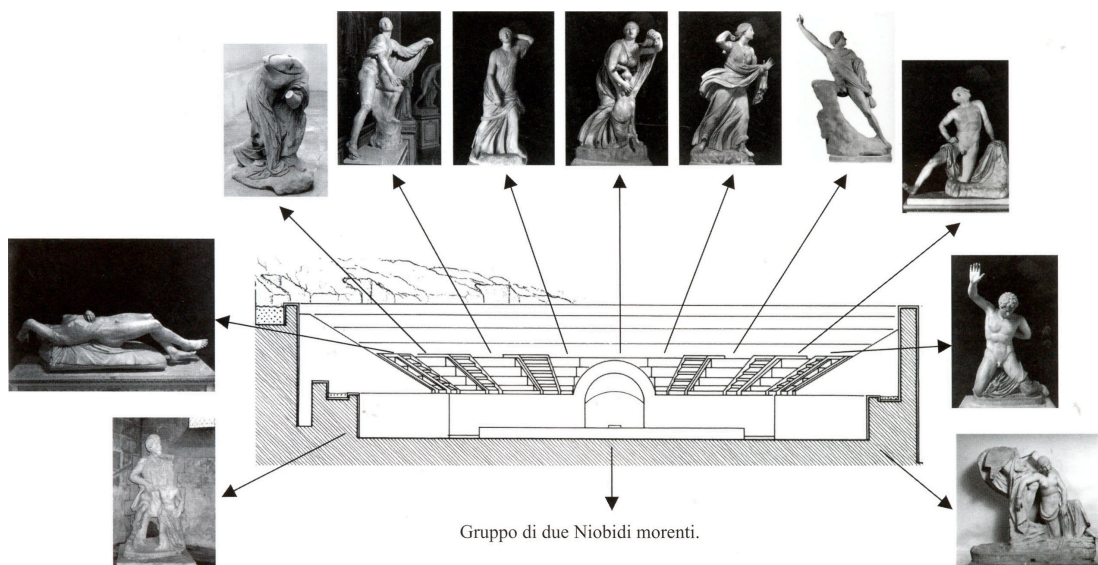


Fig. 101 - Proposta di ricostruzione dell'arredo scultoreo del ninfeo a cavea di Villa Adriana (DIACCIATI 2005, tav. 38).



Fig. 102 - Roma, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri. Sarcophago urbano appartenente alla prima classe con strage dei Niobidi da Roma, Porta S. Sebastiano (SCHMIDT 1992, n. 9).





Fig. 103 - Roma, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri. Rilievo laterale destro del sarcofago in figura 102 con strage dei Niobidi da Roma, Porta S. Sebastiano (ASR III, p. 380).



Fig. 104 - Soissons, Musée Municipal, dépôt du Louvre. Gruppo scultoreo con Pedagogos e Niobide (GEOMINY 1992, n. 23 b<sup>3</sup>-c<sup>3</sup>).

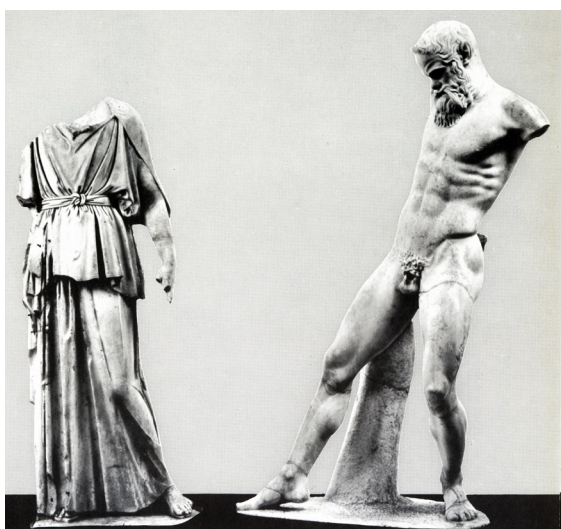


Fig. 105 - Roma, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano. Gruppo scultoreo con Atena e Marsia (DALTRÖP 1980, tav. I).



Fig. 106 - Londra, British Museum. Satiro da Patrasso (WEIS 1979, tav. 30, fig. 1).





Fig. 107 - Berlino, Antikenmuseum. *Oinochoe* attica con Atena e Marsia da Vari (DALTRÖP 1980, p. 13, fig. 8).



Fig. 108 - Ruvo di Puglia, Museo Nazionale Jatta. Cratere a campana con Atena e Marsia (WEIS 1992a, n. 16).



Fig. 109 - Salonicco, Museum. *Skyphos* attico con la punizione di Marsia (SCHAUENBURG 1958, tav. 38.1).



Fig. 110 - St. Petersburg, Hermitage. Scarabeo con la punizione di Marsia (WEIS 1992a, n. 48b).





Fig. 111 - Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Cratere apulo con la punizione di Marsia (WEIS 1992b, tav. XXXVIII, n. 75).



Fig. 112 - Boston, Museum of Fine Arts. Cratere a campana con l'invenzione del flauto (DALTRÖP 1980, p. 12, fig. 7).



Fig. 113 - Disegno ricostruttivo del gruppo del "Marsia rosso", con Apollo e lo Scita (WEIS 1992b, tav. XLVIII).



Fig. 114 - Disegno ricostruttivo del gruppo del "Marsia bianco", con Apollo e lo Scita (WEIS 1992b, tav. L).



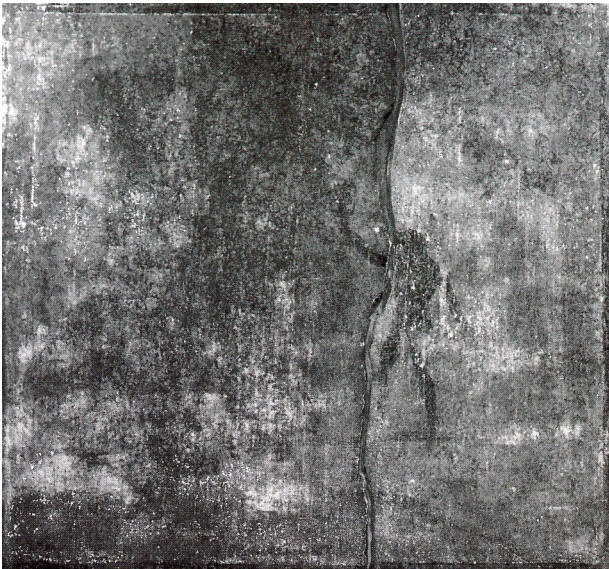


Fig. 115 - Pompei, I 7,19 Casa di *P. Cornelius Tages*; cubicolo (f), alcova. Quadro con l'invenzione del flauto e il suo ritrovamento da parte di Marsia (PPM I, p. 783, fig. 56).



Fig. 116 - Pompei, VI 7, 23 Casa di Apollo; cubicolo (25). Affresco con Minerva che suona il flauto (CASO 1989, p. 124, fig. 10).



Fig. 117 - Pompei, VIII 5, 37 Casa delle Pareti rosse; ambiente (c), parete sud. Quadro con Marsia e lo Scita (GORETTI 2004, p. 42, fig. 13).

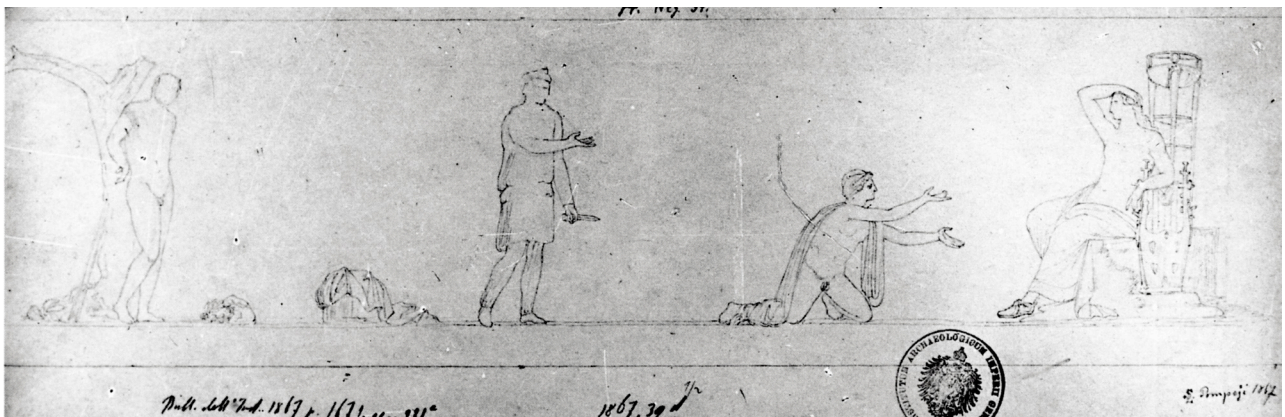


Fig. 118 - Pompei, IX 2, 16 Casa di *T. Dentathius Panthera*; cubicolo (b), parete sud. Affresco con il supplizio di Marsia (PPM IX, p. 10, n. 15).





Fig. 119 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Predella con il supplizio di Marsia da Ercolano (SIMON, BAUCHHENS 1984, n. 291).

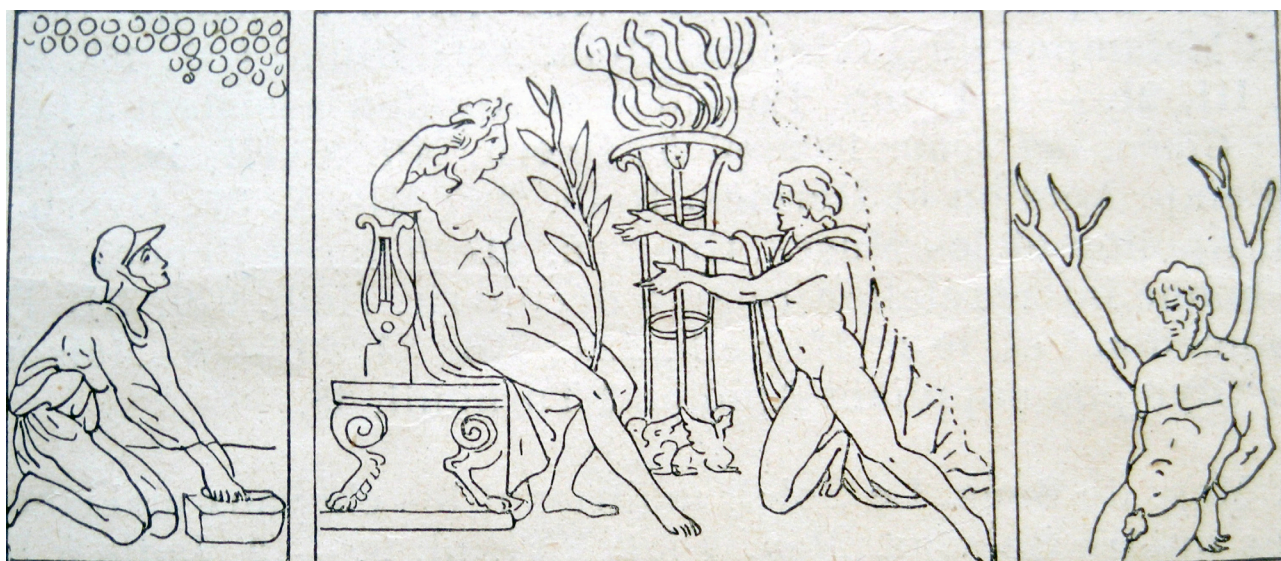


Fig. 120 - Parigi, Museo del Louvre. Pittura con il supplizio di Marsia da Roma, nei pressi del Tempio della Pace. Disegno (REINACH 1922, p. 50, n. 6).



Fig. 121 - Roma. Basilica di Porta Maggiore; volta della navata sinistra. Stucco con il supplizio di Marsia (WEIS 1992a, p. 191, n. 53).





Fig. 122 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Quadro con il mito di Marsia da Pompei, Casa V 2, 10; cubicolo (q), parete sud (PPM III, p. 842, fig. 22).



Fig. 125 - Parigi, Cabinet des Médailles. Intaglio in agata con Marsia appeso e lo Scita (RICHTER 1971, n. 255).



Fig. 123 - Stoccolma, Royal Coin Cabinet. Intaglio in diaspro nero con il supplizio di Marsia (WEIS 1992a, n. 57).



Fig. 124 - Parigi, Cabinet des Médailles. Intaglio in nicolo con lo scuoiamento di Marsia (RICHTER 1971, n. 253).



Fig. 126 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Corniola con Apollo, Marsia e Olimpo (GASPARRI 2006, n. 89).





Fig. 127 - Lezoux, Museo. Medaglione fittile con il supplizio di Marsia da parte di due Sciti, alla presenza di Apollo e Olimpo in veste di supplice (GORETTI 2004, p. 39, fig. 10).



Fig. 128 - Utica, TebourSouk Museum. Mosaico con raffigurazione del mito di Marsia da Dougga, Casa di Marsia; triclinio (FANTAR 1987, tav. VI).

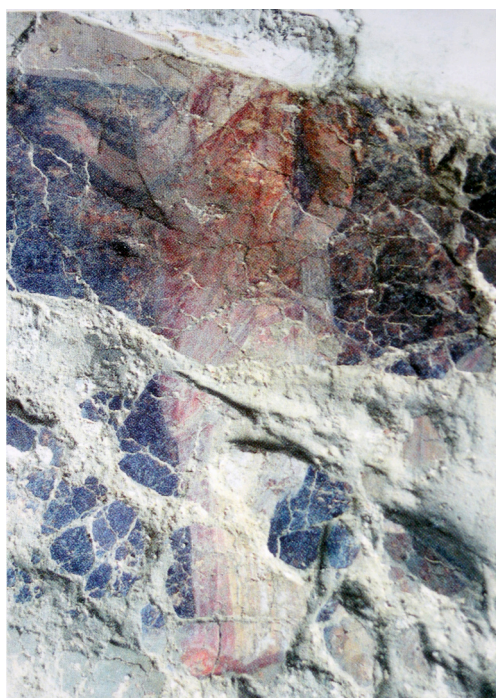


Fig. 129 - Suasa, *domus dei Coiedii*; cubicolo AK. Pittura con Minerva che rigetta il flauto (LEPORE 1997, p. 385, fig. 4).





Fig. 130 - Roma, Palazzo Barberini. Sarcofago urbano appartenente alla prima classe con il mito di Marsia (ASR III.2, tav. LXIII, n. 196).

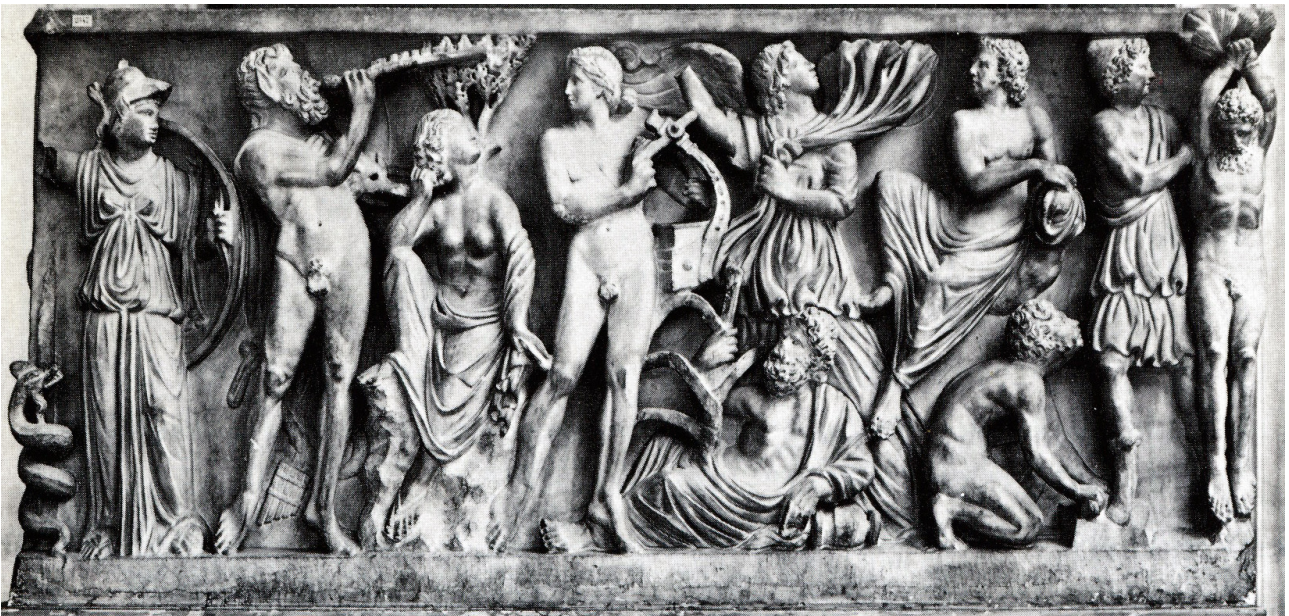


Fig. 131 - Parigi, Museo del Louvre, Gallerie Mollien. Sarcofago urbano appartenente alla seconda classe con il mito di Marsia dalla Via Aurelia (KOCH, SICHTERMANN 1982, n. 179).



Fig. 132 - Copenaghen, Ny Carlsberg Glyptotek. Sarcofago urbano appartenente alla terza classe con il mito di Marsia da Sidon (ASR III.2, tav. LXVIII, n. 208).





Fig. 133 - Locazione sconosciuta, un tempo a Roma, Palazzo Altobelli-Zinsler. Sarcofago urbano appartenente alla terza classe con il mito di Marsia, sulla sinistra Olimpo supplice da Apollo (WYSS 1981, n. 196).



Fig. 134 - S. Genzano, Villa Cesarini. Sarcofago urbano appartenente alla quarta classe con il mito di Marsia (ASR III.2, tav. LXVIII, n. 209).



Fig. 135 - Roma, San Paolo fuori le mura. Lato breve destro di sarcofago urbano con le Muse, appartenente alla quinta classe con la raffigurazione della punizione di Marsia (ASR III.2, tav. LXIX, n. 212).





Fig. 136 - Parigi, Museo del Louvre. Sarcofago urbano appartenente alla terza classe con scene del mito di Marsia (ASR III.2, tav. LXVI, n. 203).



Fig. 137 - Hierapolis, Museo Archeologico. Lastra n. 33 con l'invenzione del flauto dal teatro di Hierapolis di Frigia (D'andria, Ritti 1985, tav. 16. 1).



Fig. 138 - Nabeul, Museo Archeologico. Mosai-  
co con l'invenzione del flauto da Kélibia (FANTAR  
1987, tav. XIV).



Fig. 139 - Perduta. Disegno della  
pittura con Minerva che suona  
il flauto da Roma, *Domus Aurea*  
(REINACH 1922 p. 21, fig. 1).



Fig. 140 - Hierapolis, Museo Archeologico.  
Lastra n. 35 con Marsia condotto al supplizio e  
Apollo vittorioso dal teatro di Hierapolis di Fri-  
gia (D'ANDRIA, RITTI1985, tav. 17. 1).





Fig. 141 - Oran, Museo. Mosaico con Marsia condotto al supplizio da uno Scita e Apollo vittorioso da Saint-Leu (GHEDINI 1989, tav. V.1).



Fig. 142 - Roma, Palazzo Doria. Sarcophago urbano appartenente alla terza classe con il mito di Marsia dalla Via Aurelia, nei pressi di Porta San Pancrazio (SICHTERMANN, KOCH 1975, tav. 82, fronte e tav. 89, lati brevi).





Fig. 143 - Atene, Museo Archeologico Nazionale. Metopa con l'uccisione di Iti da Termo, Tempio di Apollo (TOULOUPA 1994, n. 1).

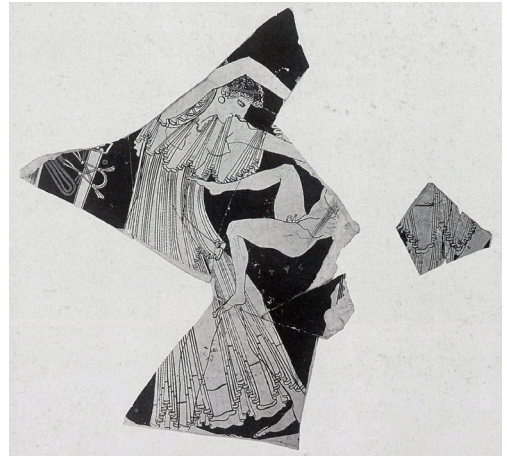


Fig. 144 - Bâle, Collezione Cahn. Coppa attica con l'uccisione di Iti (TOULOUPA 1994, n. 3).



Fig. 145 - Monaco, Antikensammlung. Coppa attica con uccisione di Iti da Cerveteri, Boccanera (TOULOUPA 1994, n. 2).



Fig. 146 - Parigi, Museo del Louvre. Coppa con Procne, Filomela e Iti dall'Etruria (TOULOUPA 1994, n. 4).





Fig. 147 - Roma, Villa Giulia. Cratere a colonnette attico raffigurante Tereo e le Pandionidi da Falerii (SCHEFOLD, JUNG 1988, p. 74, fig. 80).



Fig. 148 - Firenze, Museo Archeologico Etrusco. Coppa attica con Tereo da Saturnia (CHAZALON 2003, p. 129).



Fig. 149 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Anfora con la raffigurazione della metamorfosi di Tereo, Procne e Filomela (FRONTISI-DUCROIX 2003, p. 223).



Fig. 150 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. *Loutrophoros* con Tereo da Ruvo (SCHEFOLD, JUNG 1998, p. 75, fig. 81).



Fig. 151 - Parigi, Museo del Louvre. Cratere a campana con Tereo e Procne (SCHEFOLD, JUNG 1988, p. 75, n. 82).





Fig. 152 - Dresda, Staatliche Kunstsammlungen. Vaso apulo con Tereo che insegue le Pandionidi da Paestum (BIEBER 1925, tav II).



Fig. 153 - Atene, Museo dell'Acropoli. Gruppo statuario con Procne e Iti dall'acropoli (KNELL 1978, tav. 1a).



Fig. 154 - Atene, Museo dell'Acropoli. Metopa XX del lato meridionale del Partenone con Procne e Filomela (?) a sinistra. A destra disegno di J. Carrey (BRÖMMER 1960, tav. 208 per la metopa e tav. 151 per il disegno).





Fig. 155 - Specchio bronzeo con raffigurata l'uccisione di Iti (MONELLA 2005, p. 42).



Fig. 156 - Parigi, Cabinet des Médailles. Manico di cista con l'uccisione di Iti (BORDENACHE BATTAGLIA, EMILIOZZI 1990, tav. CDXCIV, XXIIIa).



Fig. 157 - Atene, Museo dell'Acropoli. *Hydria* con Icaro (NYENHUIS 1986, n. 14).



Fig. 158 - Kiel, Kunsthalle. *Neck-anfora* con Dedalo e Icaro in volo (NYENHUIS 1986, n. 31).





Fig. 159 - New York, Metropolitan Museum of Art. *Lekythos* attica con la caduta di Icaro (NYENHUIS 1986, n. 47).



Fig. 160 - Oxford, Ashmolean Museum. *Skyphos* apulo con l'applicazione della ali alle spalle di Icaro (NYENHUIS 1986, n. 19).



Fig. 161 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Cratere a volute con l'applicazione della ali alle spalle di Icaro da Sant'Agata dei Goti (PARISE BADONI 1997, fig. 4).



Fig. 162 - Péronne, Collezione Danicourt. Gemma etrusco-italica con Dedalo al lavoro (NYENHUIS 1986, n. 3).





Fig. 163 - Terracotta con Dedalo da Cesenatico (FARFANETTI 1999, p. 344, fig. 1).

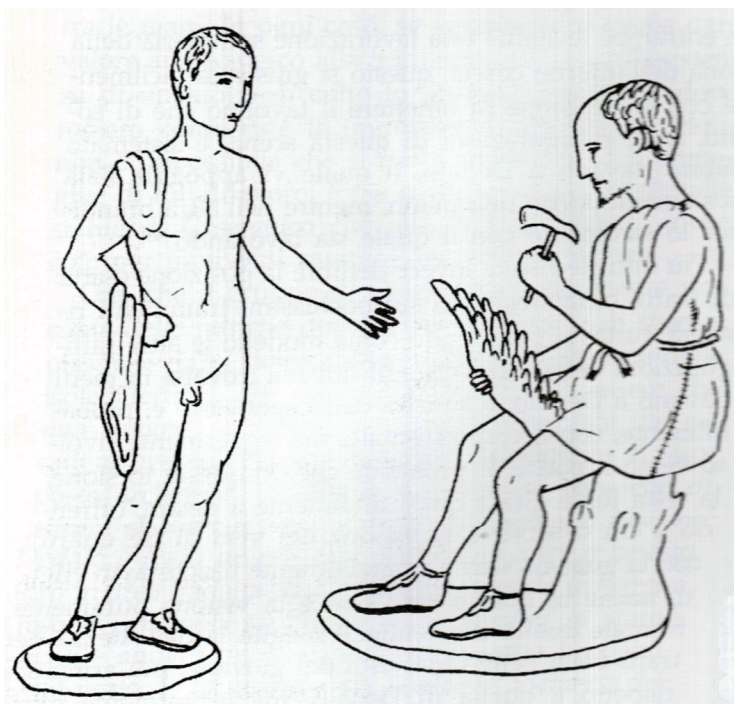


Fig. 164 - Ricostruzione di uno dei gruppi di terrecotte di Cesenatico con Dedalo e Icaro durante la fabbricazione delle ali (FARFANETTI 1999, p. 356).



Fig. 165 - The Hague, Roial Coin Cabinet. Intaglio in nicolo con Dedalo che fabbrica le ali (COLPO 2009, p. 183, n. 1).



Fig. 166 - Göttingen, Gemmensammlung im Archäologischen Institut der Georg-August-Universität. Pasta vitrea violetta ovale con Dedalo e Icaro intenti alla preparazione delle ali (AGDS III, tav. 52, n. 271).





Fig. 168 - Genf, Musée Fol. Lastra Campana con Dedalo che lavora a un'ala (VON ROHDEN, WINNEFELD 1911, p. 113, fig. 211).

Fig. 167 - Vienna, Kunsthistorisches Museum. Lastra Campana con Icaro che assiste alla fabbricazione delle ali (VON ROHDEN, WINNEFELD 1911, p. 113, fig. 214).



Fig. 169 - Roma, Villa Albani. Rilievo "Albani" con la raffigurazione della fabbricazione delle ali (NYENHUIS 1986, n. 23a).



Fig. 170 - Roma, Villa Albani. Rilievo "Albani" con la fabbricazione delle ali (Villa Albani 1989, tav. 229).



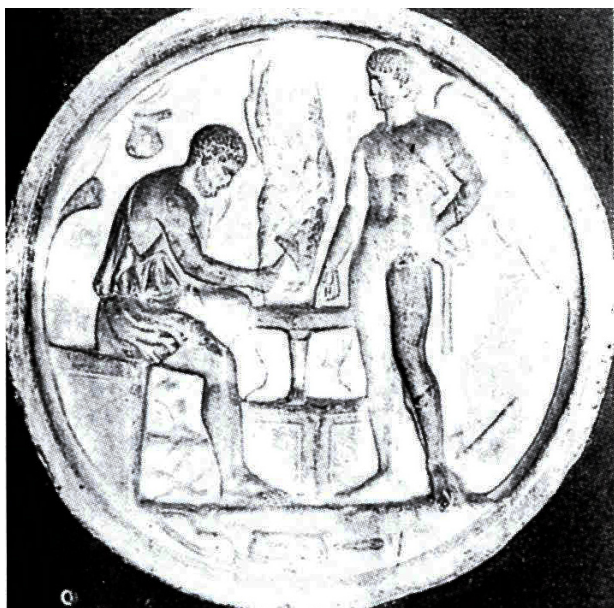


Fig. 171 - Pesaro, Collezione Castelli-Baldassini. Oscillum con la fabbricazione delle ali da Roma (?) (BACCHETTA 2006, tav. XXXI, n. 4).



Fig. 172 - Berlino, Staatliche Museen. Corniola ovale con l'applicazione delle ali (AGDS II, tav. 83, n. 469).



Fig. 173- Copenhagen, Thorv. Mus. Pasta vitrea ovale bruna con la caduta di Icaro (NYENHUIS 1986, n. 45).



Fig. 174 - Pompei, VII 1, 8 Terme Stabiane; palestra (C), pilastro. Stucco con la fabbricazione delle ali (PPM VI, p. 173, fig. 43).





Fig. 175 - Pompei, I 8, 7 Casa dei Quattro stili; tablinio (9), parete set. Quadro con l'applicazione delle ali (PPM I, p. 866).



Fig. 176 - Pompei, Villa Imperiale. Quadro con Icaro morto (NYENHUIS 1986, n. 36).

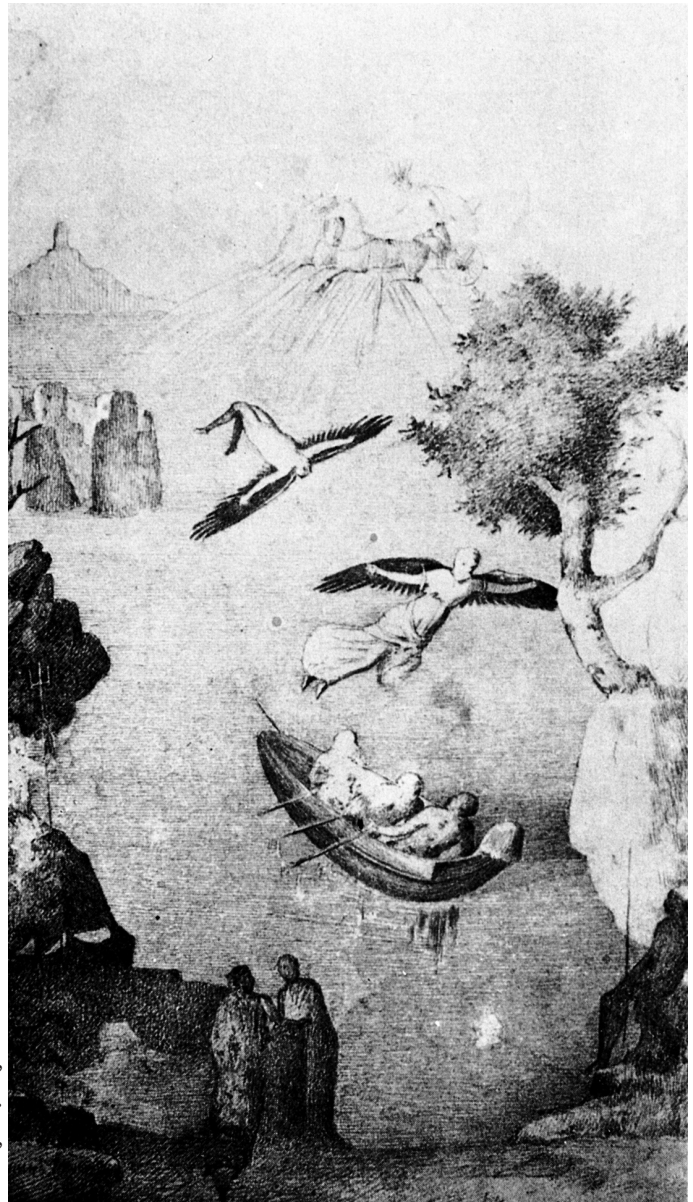


Fig. 177 - Pompei, Casa V 2, 10; cubicolo (q), parete nord. Quadro con la caduta di Icaro. Disegno di G. Mariani, 1890 (COLPO 2008, p. 76).





Fig. 178 - Pompei, I 7, 7 Casa del *Sacerdos Amandus*; triclinio (b), parete est. Quadro con il mito di Dedalo e Icaro (PPM I, p. 595).



Fig 179 - Hessen, Kreis Büdingen. Pittura con l'applicazione delle ali dal *castrum* di Echzell (BAATZ 1968b, tav. XXIII).



Fig. 180 - Londra, British Museum. Lucerna con Icaro in volo da Pozzuoli (WALTERS 1914, tav. XXII, n. 656).





Fig. 181 - Losanna-Vidy, Musée romain. Disco bronzeo con la caduta di Icaro da Losanna (NYENHUIS 1986, n. 44).



Fig. 182 - Heidelberg, Univ. Rilievo di sigillata nord africana con il volo di Icaro dal nord Africa (NYENHUIS 1986, n. 56).

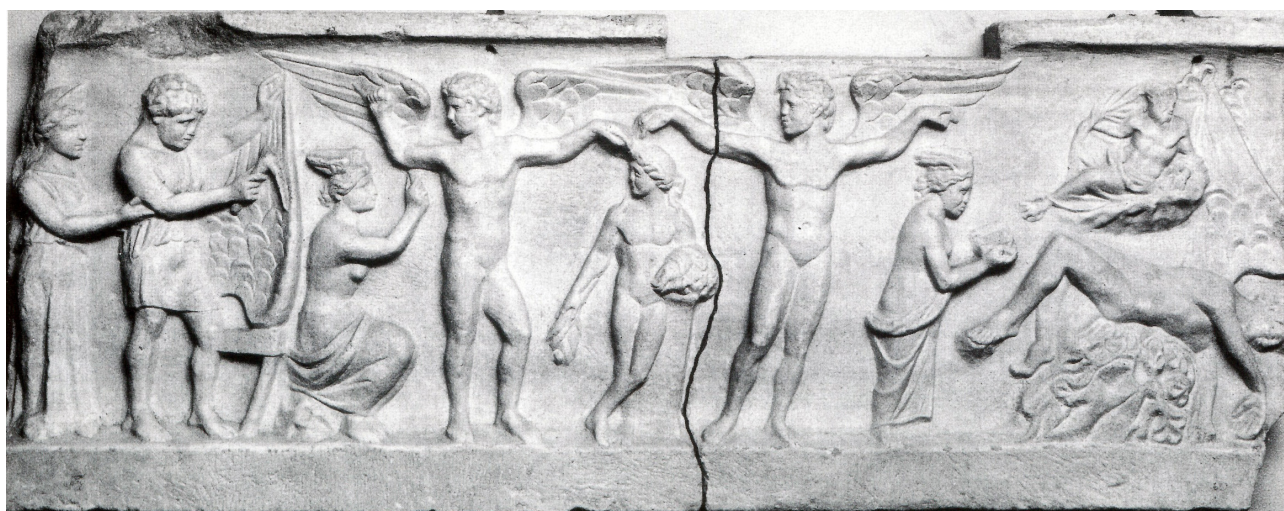


Fig. 183 - Messina, Museo Nazionale. Sarcofago appartenente al primo gruppo con raffigurato il mito di Icaro (SICHTERMANN 1992, tav. 24.4).





Fig. 184 - Agram, Museo. Statuetta funeraria appartenente al terzo gruppo con Icaro alato (SCHOBER 1923, p. 166).



Fig. 185 - Aquileia, Museo Archeologico Nazionale. Statua funeraria appartenente al terzo gruppo con Icaro alato (SCRINARI 1972, fig. 21a).



Fig. 186 - Rusovce (Slovacchia). Rilievo funerario appartenente al primo gruppo con la fabbricazione delle ali dal *castrum* di Gerulata (VERZÀR-BASS 2006, p. 252, fig. 12).



Fig. 187 - Graz, Johanneum. Rilievo funerario appartenente al primo gruppo con l'applicazione delle ali da Seggauberg (VERZÀR-BASS 2006, p. 251, fig. 9).





Fig. 188 - Firenze, Museo Archeologico Nazionale. Fregio superiore del vaso François con caccia calidonia (DALTRÖP 1966, tav. 1).



Fig. 189 - München, Antikensammlung. Coppa attica a figure nere con fregio raffigurata la caccia calidonia (DALTRÖP 1966, tav. 7).



Fig. 190 - Berlino, Staatliche Museen. Cratere a volute apulo con caccia calidonia (DALTRÖP 1966, tav. 22).



Fig. 191 - Taranto, Museo Archeologico Nazionale. Cratere a volute apulo con caccia calidonia (TRENDALL, CAMBITOGLU 1978, tav. 8.1).





Fig. 192 - Ricostruzione della pittura di scuola polignotea raffigurante una caccia calidonia come proposta da F. Kleiner (KLEINER 1972, p. 17, fig. 6).



Fig. 193 - Wien, Kunsthistorisches Museum. Rilievi con caccia calidonia da Gjölbaschi-Thrysa, *heroon* licio (EICHLER 1950, tavv. 8-9).



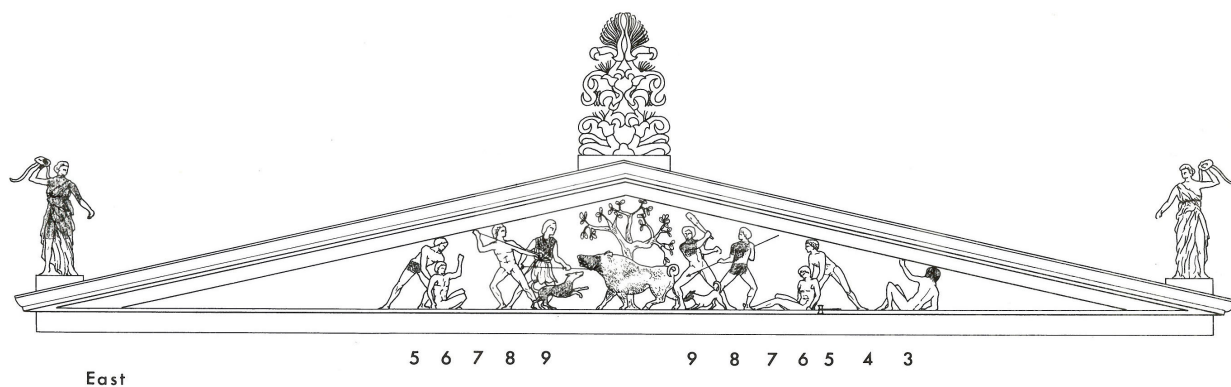


Fig. 194 - Disegno ricostruttivo della decorazione del frontone est del tempio di Atena Alea a Tegea con caccia calidonia (STEWART 1977, tav. 53).



Fig. 195 - Boston, Museum of Fine Arts. Rilievo in bronzo di specchio con caccia al cinghiale calidonio (DALTRÖP 1966, tav. 17).

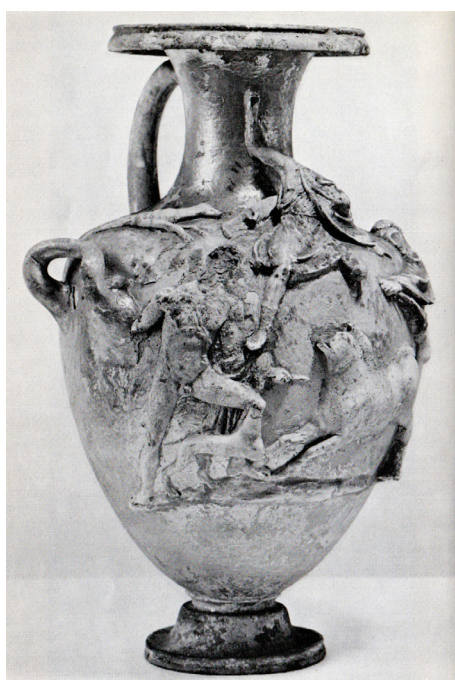


Fig. 196 - Istanbul, Archeology Museum. Idria con decorazione a rilievo raffigurante la caccia calidonia (DALTRÖP 1966, tavv. 24-25).





Fig. 197 - Ancona, Museo Archeologico Nazionale. *Emblema* con caccia al cinghiale da S. Lucia di Pollenza, villa; triclinio (SALVO 2012c, p. 153).



Fig. 198 - Firenze, Museo Archeologico. Urna cineraria in alabastro con caccia calidonia da Volterra (WOODFORD 1992, p. 214, n. 51).



Fig. 199 - Pompei VI 9, 3 Casa del Centauro; tablino (26) . Meleagro e Atalanta (PPM IV 1993, p. 852).



Fig. 200 - Pompei VI 9, 2, 13 Casa di Meleagro; vestibolo (1). Meleagro e Atalanta (PPM IV 1993, pp. 663).





Fig. 201 - Beirut, Museo Nazionale. Emblema con Meleagro e Atalanta da *Byblos* (CHEHAB 1971, tav. CLXXVIII).



Fig. 202 - Antalya, Museo Archeologico. Mosaico con caccia calidonia da Xantos (BOARDMANN 1984, p. 693, n. 47).



Fig. 203 - Setif, Museo. Mosaico con caccia calidonia (DONDERER 1988, tav. 3a).



Fig. 204 - Apamea, quartiere sud-ovest. Mosaico con caccia calidonia (DULIERE 1969, tav. LII).





Fig. 205 - Atene, Museo Nazionale. Sarcophago attico appartenente al I gruppo con caccia calidonia da Patrasso (KOCH 1975, tav. 128, n. 160).



Fig. 206 - Autun, Musée Rolin. Sarcophago attico appartenente al II gruppo con caccia calidonia (KOCH 1975, tav. 132, n. 159).



Fig. 207 - Tessalonica, Museo. Sarcophago attico appartenente al III gruppo con caccia calidonia, da Tessalonica (KOCH 1975, tav. 138, n. 175).





Fig. 208 - Spalato, Museo Archeologico. Sarcofago attico appartenente al IV gruppo con caccia calidonia da Salona (KOCH 1975, tav. 139).



Fig. 209 - Eleusi, Museo. Sarcofago attico appartenente al II gruppo con raffigurazione della caccia calidonia (scena ribaltata) dalla Via Sacra (KOCH 1975, tav. 136, n. 170).



Fig. 210 - Roma, Palazzo Doria. Sarcofago urbano appartenente al gruppo con caccia calidonia, I tipo (KOCH 1975, tav. 10)





Fig. 211 - Roma, Palazzo dei Conservatori. Sarcofago urbano appartenente al gruppo con caccia calidonia, II tipo dai dintorni di Tivoli (Koch 1975, tav. 56, n. 67).



Fig. 212 - Würzburg, Martin-von-Wagner Museum. Sarcofago urbano appartenente al gruppo di esemplari con caccia calidonia, III tipo (Koch 1975, tav. 64).





Fig. 213 - Firenze, Museo Archeologico. *Hydria* attica con Venere e Adone da Populonia (ATALLAH 1966, p. 184, fig. 43).

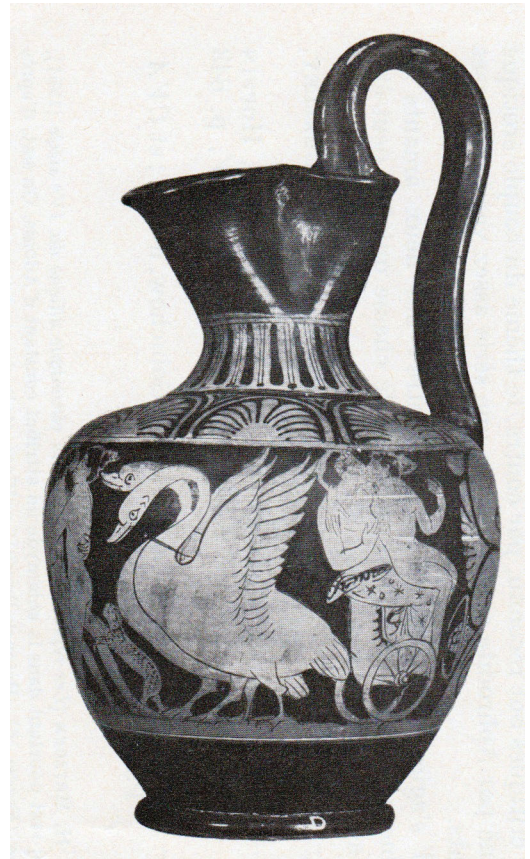


Fig. 214 - Berlino, Staatliche Museen. *Pelike* apula con Venere e Adone (ATALLAH 1966, p. 170, n. 32).



Fig. 215 - Napoli, Museo Archeologico Nazionale. *Pelike* apula con morte di Adone da Canosa (DE CARO 2003, p. 81).

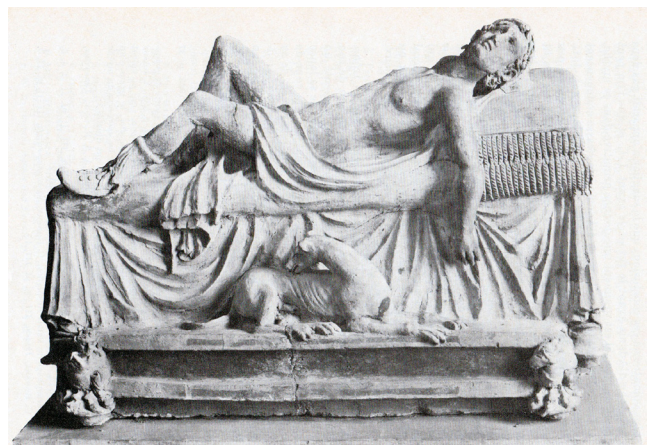


Fig. 216 - Roma, Museo Gregoriano Profano. Monumento funerario in argilla con morte di Adone da Toscanella (ATALLAH 1966, p. 78).





Fig. 217 - Collezione privata. Cammeo in vetro con Venere e Adone (Toso 2007, tav. XXVI, fig. 97).



Fig. 218 - Pompei, VI 7, 18 Casa dell'Adone ferito; viridarium (14), parete nord. Morte di Adone (PPM IV, p. 428, fig. 38).



Fig. 219 - Parigi, Museo del Louvre. Frammento di pittura murale con morte di Adone (SERVAIS-SOYEZ 1981, p. 166, n. 36).

Fig. 220 - Pompei, VII 4, 31, 51 Casa dei Capitelli colorati; esedra (22), parete nord. Idillio amoroso tra Venere e Adone. Disegno (PPM VI, p. 1041).







Fig. 221 - Pompei, VI 9, 6.7 Casa dei Dioscuri; *oecus* (43), parete nord. Nascita di Adone (PPM IV, p. 918 fig. 108).

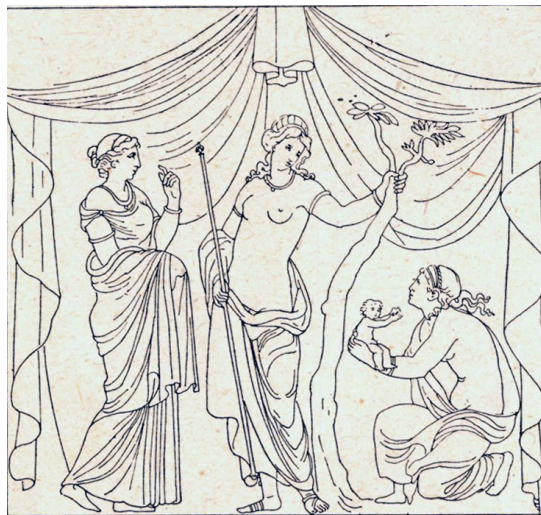


Fig. 222 - Roma, Terme di Tito; perduta. Pittura con nascita di Adone. Disegno (REINACH 1922, p. 64, n. 3).

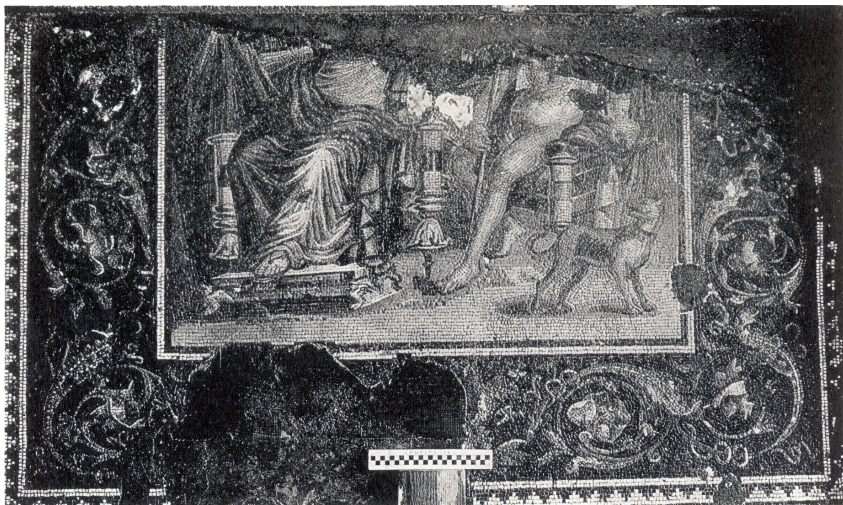


Fig. 223 - Princeton, Art Museum. Mosaico con idillio tra Venere e Adone da Antiochia, Casa dell'Atrium 10-N (LEVI 1947, tav. IIa).

Fig. 224 - Madaba (Giordania), Chiesa della Vergine Maria. Mosaico con idillio tra Venere e Adone (LIMC II 1984, frontespizio).







Fig. 225 - Antiochia, Museo Nazionale. Particolare di mosaico con caccia di Adone, da Antiochia, complesso di Yakto; stanza B (LEVI 1947, tav. LXXVIIb).



Fig. 226 - Toledo, Villa romana; *oecus*. Mosaico con caccia di Adone (FERNÁNDEZ-GALIANO, PATÓN LORCA, BATALLA CARCHENILLA 1994, p. 323, fig. 5).



Fig. 227 - Eretria, Museo. Gruppo statuario con Eros che bacia Venere (DELIVORRIAS 1984, n. 1245).



Fig. 228 - Parigi, Museo del Louvre. Sarcophago urbano appartenente al I gruppo (GRASSINGER 1999, tav. 38, n. 1).



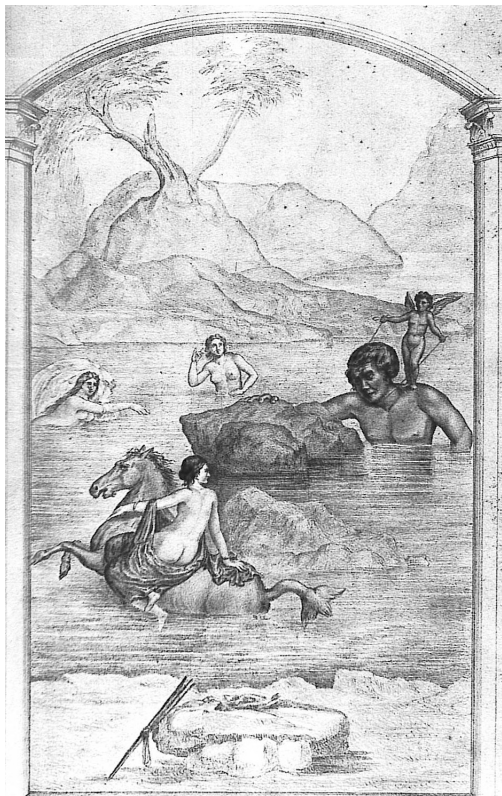


Fig. 229 - Roma, Palatino, Casa di Livia; tablino, parete est. Quadro con Polifemo e Galatea. Disegno (TOUCHEFEU-MEYNIER 1997, n. I 54).

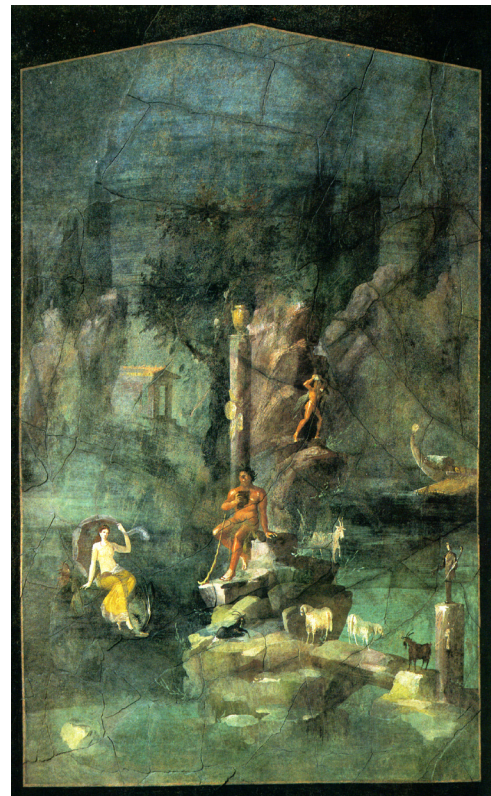


Fig. 230 - New York, Metropolitan Museum of Art. Quadro con Polifemo e Galatea da Boscotrecase, Villa di Agrippa Postumo; sala mitologica (19), parete ovest (BLANCKENHAGEN, ALEXANDER 1990, tav. 42).



Fig. 231 - Pompei, I 7, 7 Casa del Sacerdos Amandus; triclinio (b), parete sud. Quadro con Polifemo e Galatea (BLANCKENHAGEN, ALEXANDER 1990, tav. 58).



Fig. 232 - Pompei, VII 15, 2 Casa del Marinaio; esedra (z'), parete sud. Quadro con Polifemo e Galatea. Disegno di G. Abbate (PPM Disegnatori 1995, p. 854, n. 21).



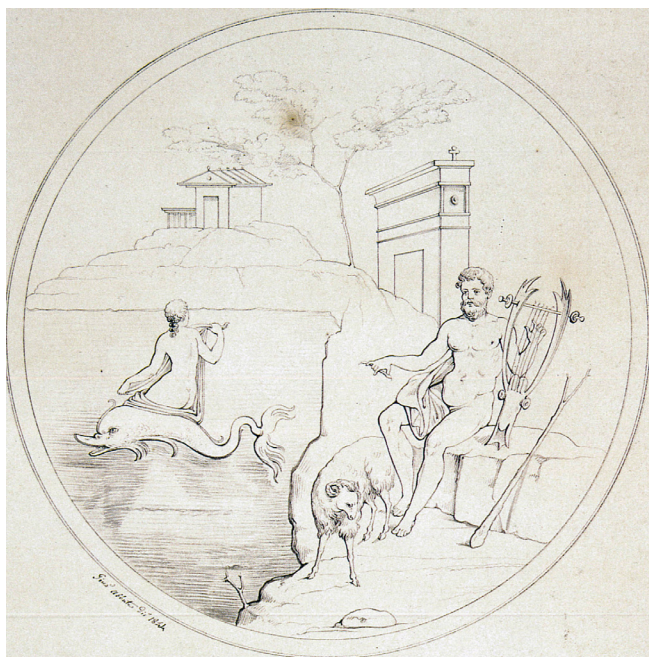


Fig. 233 - Pompei, VI 5, 5 Casa dei Vasi di vetro o del Granduca Michele; triclinio (12), parete nord. Quadro con Polifemo e Galatea. Disegno di G. Abbate, 1844 (PPM IV, p. 331).



Fig. 234 - Pompei, Casa IX 6, d-e; atrio (c), parete sud. Quadro con Polifemo e Galatea. Disegno (PPM IX, p. 725, fig. 6).



Fig. 235 - Roma, Villa Albani. Rilievo con Polifemo (Villa Albani 1992, tav. 82).

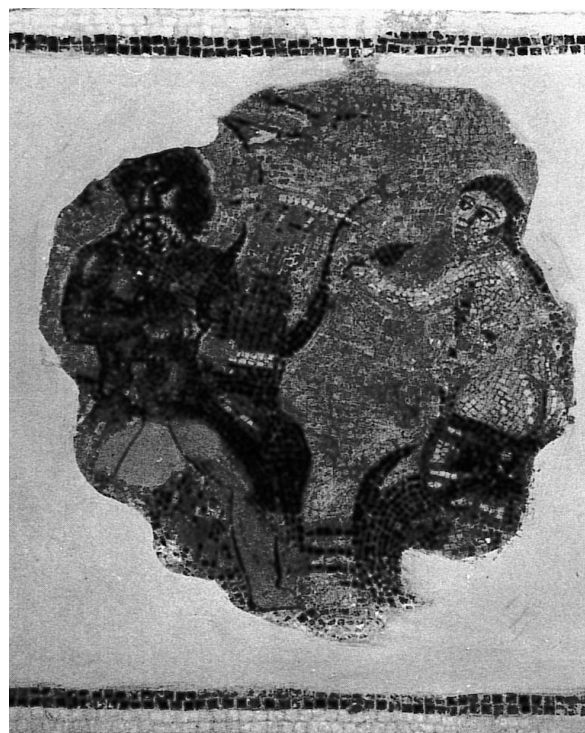


Fig. 236 - El Djem, Museo. Mosaico con Polifemo e Galatea dalla Casa A del Terreno Jilani Guirat (MONTÓN SUBIAS 1990, n. 25).





Fig. 237 - Antiochia, Casa di Polifemo e Galatea. Mosaico con il Ciclope e la Nereide (LEVI 1947, tav. IIIa).